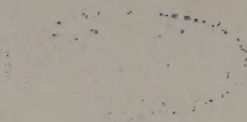


DIE CHRISTLICHE KUNST

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1929/1930



DRUCK: F. BRUCKMANN AG., MÜNCHEN

VIII 6/26

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT

FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN
KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1929/1930

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, VERLAG, GMBH

MÜNCHEN



SCHRIFTFÜHRUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, DIREKTOR DES BAYER. LANDESAMTES FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN, PRINZREGENTENSTR. 3; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN

INHALT DES SECHSUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

A. AUFSÄTZE

I. ÄLTERE KUNST

	Seite
Die Entdeckung einer noch uneröffneten Katakombe zu Rom. Von W. Bombe	58
Das Haus der Ritter von Rhodos am Forum des Augustus in Rom. Von Angelo Lipinsky	249
Zu den byzantinischen Malereien in der Krypta des hl. Martianus. — Christliches Zömeterium von S. Lucia extra moenia in Syrakus (Sizilien). Von Angelo Lipinsky	319
Die Benediktiner und die deutsche christliche Kunst. Von Michael Hartig	1
Zur Darstellung der Gaben des hl. Geistes. Von Wilhelm Molsdorf	112
Der Karner von Hartberg in Steiermark. Von Franz Caucig	285
Alte (romanische) Madonnen im Bayerischen Nationalmuseum. Von Ernst Kammerer	289
Das Pollinger Gnadenkreuz. Von A. Stange	294
Die mittelalterlichen Fresken des Museums von Barcelona. Von A. S. Frischauer	306
Die kirchliche Stickerei des Mittelalters (Stilwandlungen vom 13. zum 14. Jahrhundert. Von Ernst Scheyer	298
Zur Sinnesdeutung der Ährenmadonna. Von Rudolf Berliner	97
Der Görlitzer Fleckelteppich von 1789. Von Alfred Schellenberg	116
(Vgl. a. VII. Denkmalpflege u. V. Berichte aus dem Ausland.)	

II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

a) ALLGEMEINES

Christliche Hauskunst. Von Georg Lill	33
Kirche und kirchliche Kunst. Predigt von Kardinal-Erzbischof Michael von Faulhaber	129
Neue Kunstwerke in der St.-Otto-Kirche in Bamberg (Valentin Kraus, Sepp Frank und andere). Von Heinrich Mayer-Bamberg	207
Religiöse Hauskunst und Devotionalien (in der Schweiz). Von A. Süß	265

b) ARCHITEKTUR

Das Problem des Sakralbaues. Vergangenheit und Ausblick. Rede von Hans Karlinger	135
Zur religiösen Baukunst von Dominikus Böhm. Ein Deutungsversuch. Von Karl Gabriel Pfeill	321
Kirchenbauten von Albert Boßlet und Karl Lochner. Von Richard Hoffmann	328

Theo Burlages Kaufmanns-Gedächtniskirche in Leipzig-Connewitz. Von Georg Lill	348
Zu Hans Herkommers Entwicklungsgang. Von Julius Baum	358
Die St. Heinrichs-Kirche in Bamberg von Michael Kurz. Von Georg Lill	238
Bau und Ausstattung der St. Antonius-Kirche, Basel (Karl Moser, Doppler & Sohn). Von Robert Heß	257
Die erzbischöflichen Seminarien in Bamberg von Professor Ludwig Ruff in Nürnberg. Von Georg Lill	219
Zwei Kirchen von Hugo Schlösser und F. W. Laur. Von Richard Hoffmann	369

c) MALEREI UND GRAPHIK

Paul Bodmers Frauenmünsterfresken in Zürich. Von Linus Birchler	277
Carl Caspars Fresko im Bamberger Dom. Von Georg Lill	224
Albert Figel. Von Michael Hartig	161
Ein neues Monumentalwerk von Gebhard Fugel in der Kirche zu Moggast. Von Heinrich Mayer-Bamberg	214
Zur Ausmalung der Kirche in Beutelsbach. Kompositionen von Hans Kappel. Von Hans Kiener	179
Anton Rausch. Von Hermann Nasse	169

d) PLASTIK

Hans Bäumer-Münster (Kruzifix). Von Aloys Dieckmann	285
Lissy Eckart. Von Hermann Nasse	176
Der Weißenburger Kruzifixus (von Karl Hemmeter). Von Vocke	189
Neue Oberammergauer Kunst. Von Josef M. Ritz	65
Max Seibolds Epitaph für Bischof Dr. Paul Wilhelm von Keppler. Von Al. Pfeffer-Rottenburg	283
Krippenkunst der Warmbrunner Holzschnitzschule. Von Günther Grundmann ..	73

e) KUNSTGEWERBE

Kommunionsschalen für Laien (Karl B. Berthold). Von Georg Lill	247
Kirchliche Goldschmiedekunst in der Schweiz. Von Linus Lirchler	272

III. GRUNDSÄTZLICHES

Der Bischof von Trier Dr. Franz Rudolf Borne- wasser über die christliche Kunst	44
Der Notschrei eines Künstlers	82

	Seite
Der neue Kardinal-Erzbischof von Paris über moderne religiöse Kunst.....	121
Kirche und kirchliche Kunst. Predigt von Kardinal-Erzbischof Michael von <i>Faulhaber</i>	129
Das Problem des Sakralbaues. Von Hans <i>Karlinger</i>	135
Künstlerische Ausstattung der Gotteshäuser. (Erlaß von Bischof Augustinus Kilian von Limburg).....	239
Prälat Kaller von Schneidemühl über neuzeitlichen Kirchenbau.....	378

IV. BERICHTE AUS DEUTSCHLAND

(Meist Ausstellungs- und Sammelberichte.)

Berlin.....	154, 310
Beuron.....	121
Brilon.....	30
Dresden.....	82
Duisburg.....	91
Düsseldorf.....	90, 382
Frankfurt a. M.....	187
Freiburg i. Br.....	187
Freising.....	187
Ingolstadt.....	187
Köln.....	123
München.....	26, 184, 242, 282
Münster.....	52, 187, 242, 314
Passau.....	187
Pfalz.....	187
Rottenburg.....	283
Stuttgart.....	378
Wien.....	186, 314

KONGRESSE UND VERSAMMLUNGEN

Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V. in Trier. Von v. <i>Matthey</i>	46
Religiöse Einkehr für bildende Künstler in Beuron. Von Alb. <i>Pfeffer</i>	121
Tagung für christliche Kunst in Dresden. Von Peter <i>Halm</i>	185
Vom Kunstverein der Diözese Rottenburg. Eine Tagung für kirchliche Denkmalpflege. Von Alb. <i>Pfeffer</i> -Rottenburg.....	254, 287

V. BERICHTE AUS DEM AUSLAND

Englische Künstlergilde.....	288
Ein Mönchsarchitekt als Bahnbrecher, Dom Bellot O. S. B. Von R. M. <i>Staud</i>	54
Römische Sarkophage in christlichen Katakomben. Von Fritz <i>Rose</i>	188
Eine Ausstellung zeitgenössischer sizilianischer Sakralkunst in Palermo. Von Fritz <i>Rose</i>	246
Die neuentdeckten Katakomben des hl. Agapetus in Rom. Von Fritz <i>Rose</i>	315
Die beiden großen Ausstellungen in Spanien. (Barcelona u. Sevilla.) Von Richard <i>Hoffmann</i>	242

VI. WETTBEWERBE

Wettbewerb für die St.-Antonius-Kirche in Basel.....	315
--	-----

VII. DENKMALPFLEGE

Die farbige Abstimmung des Domes zu Mainz anlässlich seiner Restaurierung. Von Paul <i>Meyer-Speer</i>	148
--	-----

Die Lettner des Bamberger Domes. Von Josef <i>Morper</i>	157
Kirchnerweiterung in Lenting (von Fried. Haindl). Von Felix <i>Mader</i>	189
Museale Kunstauffassung und Bamberger Dom. Kritische Bemerkungen zur Ausmalungsdebatte. Von Johann Josef <i>Morper</i>	194
Um die <i>Stuppacher Madonna</i> . Eine Grünewald-Kapelle im Taubergrund. Von <i>Pfeffer</i> -Rottenburg.....	252

VIII. PERSONAL- UND KÜNSTLER-NACHRICHTEN

(Die Orte in Klammern geben die Bestimmungsorte von Kunstwerken an)

B arlach, Ernst, 60 Jahre.....	124
Baur, Ludwig (<i>Augsburg</i>).....	124
Becker-Tempelburg (<i>Berlin</i>).....	318
Berlinger, Georg (<i>Traunstein</i>).....	30
Blocherer, Karl (<i>Pfakofen</i>).....	56
Böhm, Dominikus.....	383
Boßlet, Albert (<i>Aschaffenburg</i>).....	91
Boving, P. Remigius O. F. M. †.....	56
Braun, Josef (<i>Leipzig-Connewitz</i>).....	157
Burlage, Theo (<i>Leipzig-Connewitz</i>).....	157
Burges u. Stein (<i>Leipzig-Connewitz</i>).....	157
Buscher, Georg, 70 Jahre.....	189
D eibele, Karl, 60 Jahre.....	91
Deppen, G. u. Söhne (<i>Leipzig-Connewitz</i>).....	157
— — (<i>Münster</i>).....	188
Derix (<i>Leipzig-Connewitz</i>).....	157
E berz, Josef, 50 Jahre.....	288
F aistauer, A. †.....	247
Flerus u. Konert (<i>Dortmund</i>).....	124
Frey, Karl (<i>München</i>).....	124
Friesenegger, 70 Jahre.....	247
G lette, Erich (<i>Döllnitz</i>).....	56
Glötzle, Ludwig †.....	126
Grässel, Hans, 70 Jahre.....	383
Gsänger, G. (<i>Amberg</i>).....	31
H ensen (<i>Münster</i>).....	188
Hensler, Arnold (<i>Frankfurt a. M.</i>).....	188
Holzbauer, Georg (<i>Amberg</i>).....	31
— — (<i>Pfakofen</i>).....	56
— — (<i>Döllnitz</i>).....	56
Holzner, Richard (<i>Pittsburg</i>).....	56
K aebß, Josef †.....	126
Kaspar, Hermann (<i>Döllnitz</i>).....	56
Kinkel (<i>Mannheim</i>).....	56
Kitschker, Josef M. †.....	157
Klemmer, Franz.....	383
Kozics (<i>München</i>).....	91
Kremer, Walter (<i>Münster</i>).....	91
Kronseider (<i>Traunstein</i>).....	30
Künstle, Karl, 70 Jahre.....	58
Kurz, Michael (<i>Bamberg</i>).....	31
— — (<i>Augsburg</i>).....	31
— — (<i>Memmingen</i>).....	56
Kurz, O. O., u. Herbert, E. (<i>München</i>).....	91
L andmann, Theo M. (<i>Leipzig-Connewitz</i>).....	157
— — (<i>Münster</i>).....	188
Linder, A. Otto (<i>Klein-Süßen</i>).....	56
— — (<i>Pforzheim</i>).....	124
M arkthaler, Paul †.....	247
Middendorf, Arnold †.....	247
Müller-Örlinghausen (<i>Schneidemühl</i>).....	157
N ikolaus, H.....	56
Ö er, Anna Maria Frein von †.....	126
O ser, Willi (<i>Mannheim</i>).....	56
P lontke, Anna †.....	319

	Seite
Pruska, Anton †	383
Pütz (<i>Pfakofen</i>)	56
Rank, Franz, 60 Jahre	247
Rupprecht, Wilh. (<i>München</i>)	91
Saedler, Heinrich †	247
Scheuerle, Paul (<i>München</i>)	91
Schmuderer, Josef	30
Schmid, Sixtus (<i>München</i>)	91
Schnell, Theodor, 60 Jahre	288
Seeberger, Hans u. Fritz (<i>Kaiserslautern</i>) ..	56
Senger, Adam, 70 Jahre	193, 249
Steinicken & Lohr (<i>Pfakofen</i>)	56
Suhnel, Theodor	319
Treeck, Gustav v. †	288
Wackerle, Josef (<i>Nürnberg</i>)	124
Wanner, Max (<i>München</i>)	91

IX. BÜCHERSCHAU

Illustrierte Bücher (<i>Lill</i>)	62
Neuere deutsche Künstler (<i>Lill</i>)	93, 126
Literatur zur Weihnachtskrippe (<i>Lill</i>)	94
Kalender und Jahrbücher für 1930 (<i>Lill</i>) ..	127, 159
Arnaud d'Agne, G., u. Dor, Leopold, Noël en Provence (<i>Berliner</i>)	159
Ars sacra, Schweizerisches Jahrbuch f. christl. Kunst (<i>Lill</i>)	159
Aßmann, Peter, Alt-Limburg, seine Kunst- schätze und malerischen Winkel in Wort und Bild (<i>Hartig</i>)	319
Attraverso l'Italia I.: Piemonte (<i>Lill</i>)	256
Bachlechner, Josef, Bachlechnerbuch (<i>Lill</i>) ..	93
— — Tiroler Krippenbuch (<i>Lill</i>)	94
Beckmann, Johanna, Das Feuer (<i>Lill</i>)	63
Benediktinerabtei St. Bonifaz, Heilige Tage A. D. 1930 (<i>Lill</i>)	127
Berliner, Rudolf, Denkmäler der Krippen- kunst (<i>Lill</i>)	96
Boehn, Max v., Puppen und Puppenspiele (<i>Lill</i>)	96
Braungart, Richard, Ludwig Hartmann, (<i>Lill</i>)	126
Burckhardt, Rudolf, »Zum Schauen bestellt« Eduard von Gebhardt (<i>Lill</i>)	93
Claudius, Hermann, Meister Bertram van Mynden (<i>Lill</i>)	63, 256
Cremer, Josef, Johannes Greferath (<i>Lill</i>)	127
Eitel, Hans, Alte Eichstätter Grabmale (<i>Bombe</i>)	31
Feulner, Adolf, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts	62
Fiocco, Giuseppe, L'arte di Andrea Mantegna (<i>Lipinsky</i>)	32
Franke, Hans, Erde und Ewigkeit (<i>Lill</i>) ..	94
Getzeny, Heinrich, »Werke der Meister zum Jahr des Herrn 1930« (<i>Lill</i>)	127
Gösser, Albert, St. Georgs-Kirche zu Stutt- gart (<i>Lill</i>)	384
Haider, Ernst, Karl Haider (<i>Lill</i>)	126
Haupt, Albrecht, Geschichte der Renaissance in Spanien, Portugal II. (<i>Hoffmann</i>)	60
Hauttmann, Max, und Karlinger, Hans, Die Kunst des frühen Mittelalters (<i>Bombe</i>)	160
Hesse, Hermann, Albert Welter (<i>Lill</i>)	126
Hildebrand, Dietrich v., Die Ehe (<i>Lill</i>)	62
Hoff, August, Dominikus Böhm (<i>Lill</i>)	383
Jungnickel, Max, Sulamith Wülfing (<i>Lill</i>) ..	94
Kiener, Hans, Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1930 (<i>Lill</i>)	159
Kirsch, Joh. Peter, Die Stationskirchen des Missale Romanum (<i>Lill</i>)	256

Kleinschmidt, P. Beda, Maria und der hl. Franziskus von Assisi (<i>Hartig</i>)	320
Kletler, Paul, Die Kunst im österreichischen Siegel (<i>Bombe</i>)	192
Knapp, F., Altfränkische Bilder (<i>Lill</i>)	128
Lajeunie, E. M., Die Blume von Annecy (<i>Lill</i>)	62
Lang, Hugo, Der mystische Leib Christi (<i>Lill</i>)	62
Lasteyrie, R. de, L'architecture religieuse en France à l'époque romane (<i>Staud</i>)	192
Limburg, Josef, Christliche Bildwerke und Tagebuchblätter (<i>Lill</i>)	94
Madlener, Josef, und Müller, Marga, Das Christkind kommt (<i>Lill</i>)	62
Mayer, August L., Gotik in Spanien (<i>Ber- liner</i>)	288
Mettler, Adolf, Mittelalterliche Klosterkir- chen und Klöster der Hirsauer und Zister- zienser in Württemberg (<i>Hartig</i>)	320
Michel, André, Sur la Peinture française au XIX ^e Siècle (<i>Staud</i>)	32
Muckermann, Friedrich, Kath. Aktion (<i>Lill</i>)	62
Niemann, Gottfried, Einführung in die bil- dende Kunst (<i>Lill</i>)	64
Nissen, B. Momme, Die Kunst Rembrandts (<i>Lill</i>)	64
Nolde, Emil, Briefe (<i>Lill</i>)	126
Osborn, Max, Die Kunst des Rokoko (<i>Bombe</i>)	32
Pinder, W., und Heye, W., Der Bamberger Dom und seine Bildwerke (<i>Hartig</i>)	320
Richter, Ludwig, Lebenserinnerungen (<i>Lill</i>)	62
Ringler, Josef, Deutsche Weihnachtskrippen (<i>Lill</i>)	96
Schneider, Julius, Kunsthandwerkliches Emaillieren (<i>K. B.</i>)	255
Schiestl, Matthäus, Bauern, Ritter und Hei- lige (<i>Lill</i>)	93
Schreiber, Christian, Wallfahrten durchs deutsche Land (<i>Lill</i>)	62
Serra, Luigè, L'arte nelle Marche (<i>Bombe</i>) ..	192
Seyfert, Bernhard, Geschichte im Bilde I. (<i>Lill</i>)	63
Seyfried, Karl, Herz-Jesu-Kirche zu Pforz- heim (<i>Lill</i>)	384
Stempel, Aloys, Die Rettung des Mainzer Domes (<i>Lill</i>)	160
Tani, A. D., Le acque e le fontane di Roma (<i>Lipinsky</i>)	32
Undset, Sigrid, Und wär dies Kindlein nicht geboren (<i>Lill</i>)	62
Vollmer, Hans, Kunstgeschichtliches Wör- terbuch (<i>Lill</i>)	256
Voß, Hermann, Die Malerei des Barock in Rom (<i>Bombe</i>)	255
Walter, Reinhold v., Ernst Barlach (<i>Lill</i>) ..	126
Waser, Maria, Wege zu Hodler (<i>Lill</i>)	126
Weismantel, Leo, Das Buch der Heiligen Dreikönige (<i>Lill</i>)	96
— — Das Buch der Krippen (<i>Lill</i>)	96
Wolf, Georg Jacob, Julius Seidler (<i>Lill</i>)	94
X. Kalender zum guten Leben 1930 (<i>Lill</i>) ..	128
X. Kreuzkalender 1930 (<i>Lill</i>)	128

X. VERSCHIEDENES

Berichtigungen	32, 320
Mitteilungen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« E. V.	64, 256, 384
Stipendium	128
Generalregister	192

B. ABBILDUNGEN

I. KUNSTBEILAGEN:

	Heft	Heft
Beuronener Schule: Grab des hl. Benedikt in Montecassino	1	
Böhm, Dominikus: Dorfkirche in Frieledsdorf, Innenraum mit Blick zum Hochaltar	11/12	
BoBlet, Alb.: St. Pius-Kirche im Krankenhaus der Barmherzigen Brüder zu Regensburg	11/12	
Burlage, Theo: Kaufmanns-Gedächtniskirche St. Bonifatius, Leipzig-Connewitz, Blick zum Hochaltar	11/12	
Figel, Albert: Hl. Aloysius Gonzaga	6	
Herkommer, Hans, Willy Öser und Müller-Örlinghausen: Prälaturkirche in Schneidemühl, Blick zum Hochaltar		11/12
Maillart, D.: Madonna		10
Moser, K., A. Stockmann, L. Cron-Gröber und Juan Uhlinger: Hochaltar der St. Antonius-Kirche in Basel		9
Murillo, B. E.: Immaculata		4
Ruff, Ludwig: Studienseminar in Bamberg, Frontansicht		7/8
— Hofansicht		7/8
Samberger, Leo: B. Robertus Cardinalis Bellarmino, S. J.		2
Schwinck, Lothar: Große Weihnachtskrippe		3

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

a) ÄLTERE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler oder ihrem Standort)

Seite	Seite	Seite
Ährenmadonna 99, 101, 103, 107, 109, 111	Glesker, Justus (Frankfurt a. M.): Maria und Johannes (Detailaufnahmen)	München, Graphische Sammlung: Maria im Ährenfelde
Aschaffenburg, Bibl.: Ährenmadonna 107	203	99
Bamberg: Abtei St. Michael	Görlitz, Kaiser-Friedrich-Museum: Der Görlitzer Fleckelteppich . 117,	— Staatsbibliothek: Circe mit Odysseus und seinen Gefährten
— Gesamtansicht vom Flugzeug . . . 194	Götha, Bibliothek: Danaë und Diomedes	104
— Dom u. Residenzviertel vom Flugzeug	105	107
— Dom vom Flugzeug	Göttweig (Niederösterreich), Bauplan des Stiftes	— Inneres des Bamberger Domes (Gemälde)
— Die »Bürg« (Der Domberg) zu Bamberg	19	199
— Inneres des Bamberger Domes (Gemälde)	Grafing, Muttergottes von	Murbach, Abtei
— Die Stifter des Bamberger Domes: Kaiser Heinrich und Kunigunde	Gundelfing, Muttergottes von	Muttergottes, Süddeutschland, Stillende Muttergottes aus der Gegend von Perugia
Barcelona, Museum von: Wandmalereien in der Apside von San Clemente de Tahull	Halberstadt, Domschatz: Altarbehang, Querseite	290
309	— Frontseite	291
— Wandmalereien in der Apside von San Miguel de Angulasters	Hamburg, Kunsthalle: Ährenmadonna	Niederaltaich, Evangeliar aus
311	Hannover, Provinzmuseum: Antependium aus Kloster Marienwerder	Nonberg, Abtei (Kreuzgang)
Beer, Franz: Klosterkirche Rheinau Biburg (Niederbayern): Abteikirche	Hartberg, Karner zu: Außenansicht mit Portal	Oberrhening, Muttergottes von
21	286	291
Blaubeuren: Mönchschor	— Ansicht der Apside	Ottobeuren: Klosterkirche
13	286	25
— Schreinaltar der Ulmer Schule . . . 17	— Inneres	— Kaisersaal
Brauweiler: Abteikirche	287	26
Brünn, Mährisches Gewerbemuseum: Samtkasel mit gesticktem Dorsalkreuz	Hildebrand, Lukas von: Bauplan des Stiftes Göttweig	— Bibliothek
307	19	27
Buchdeckel mit Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt	Hildesheim: Michaelskirche	Polling, Das Kreuz von
9	5	293
Bustelli, Franz: Kruzifix	d'Ixnard, Mich.: Abteikirche St. Blasien	Prandauer, Jakob: Abtei Melk
48	29	19
Campo Carleo, Baufragmente von der Kirche S. Maria in	Köln, Schnütgen-Museum: Thronende Muttergottes	Regensburg: Schottenkloster St. Jakob
251	114	6
Carlone, Giov. Batt.: Abtei Garsten b. Steyr a. d. Enns	— St. Andreas: Detail der sog. »Albertus-Magnus-Stola«	Reichenauer Malschule: Evangelist Johannes aus einem Evangeliar aus Windberg
21	304	3
Castro, Machado de: Krippe im Dom zu Lissabon	Kopenhagen, Nationalmuseum: Ährenmadonna	Rheinau (Schweiz): Klosterkirche
95	101	21
Chartres, Kathedrale zu: Maria mit den sieben Gaben des hl. Geistes . . . 113	Kremsmünster: Tassilokelch	Rom (Vatikan): Ährenmadonna
Corvey bei Höxter: Abteikirche	— Fischbehälter	— Palast der Rhodosritter: Loggia 250, — Palas
11	23	253
Dresden, Altertümersammlung: Detail des Pirner Antependiums	— Bibliothek	251, 253
805	Küchel, Michael: Plan für den Umbau des Bamberger Domes	Sankt Blasien, Abteikirche in
Ellinger (von Tegernsee), Aus dem Evangeliar des Abtes	— Moderne Kopie des Küchelschen Originalplanes	Schäftlarn, Evangeliar aus (Evangelist Matthäus)
9	Lissabon, Krippe im Dom zu	3
Erhardt, Gregor: Schreinaltar in Blaubeuren	Lorsch: Karolingische Torhalle des Benediktinerklosters	Schöngraben (N.-Österr.), Skulptur an der Kirche zu
17	1	115
Feichtmayer, J. M.: Münsterkirche in Zwiefalten	Mainz, Dom in: Blick in Vierung und Westchor	Stein a. Rh., Abtei
25	132, 133	11
Fischer, J. M.: Münsterkirche in Zwiefalten	— Blick aus dem Westchor	Stocker, J.: Schreinaltar in Blaubeuren
25	136, 137	17
— Klosterkirche in Ottobeuren	— Gewölbe im Langhaus	Straßburg, Landesbibliothek: Ährenmadonna
25	139	99
Garsten bei Steyr, Abtei	— Blick auf die Hochschiffwand 140, — Südliches Seitenschiff	Strigel, B.: Schreinaltar in Blaubeuren
21	145	17
Glesker, Justus (Frankfurt a. M.): Kruzifix im Dom zu Bamberg	— Vierung	Syrakus, Zömeterium in: Hl. Cosmas
200	147	316
— Maria und Johannes von der Kreuzigungsgruppe im Dom zu Bamberg	— Ostchor	— Hl. Damian
201	149	316
— Magdalena von der Kreuzigungsgruppe	— Zwickel der Vierung	— Unbekannter Heiliger
202	151	317
	— Detail aus dem südl. Seitenschiff	— Hl. Martinus
	— Gotthard-Kapelle	318
	152	Syrin, Georg: Stuhlwerk des Mönchschores in Blaubeuren
	152	13
	152	— Jörg: Schreinaltar in Blaubeuren
	152	17
	152	Tegernsee, Aus der Biblia Pauperum, aus (Kolorierte Federzeichnung)
	152	15
	152	Weimar, Schloßmuseum: Ährenmadonna
	152	109, 111
	152	Wien, Museum für Kunst und Industrie: Goesser Ornat; Detail aus der Dalmatica
	152	297
	152	— Pluviale
	152	299
	152	Zeittblom: Schreinaltar in Blaubeuren
	152	17
	152	Zürich, Technische Hochschule: Ährenmadonna
	152	101
	152	Zwiefalten: Münsterkirche
	152	25

b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler)

	Seite		Seite		Seite
Antonio, Cyrell dell': Weihnachtskrippe	77	Boßlet, Albert: St. Josephs-Kirche in Aschaffenburg. Choransicht von Außen	349	Frank, Sepp: Glasfenster in der St. Otto-Kirche zu Bamberg	208, 209
— Die Hirten an der Krippe	84, 85	— Presbyterium	349	Frank, Wilma: Kanontafel	57
— Weihnacht	85	— Innenraum m. Blick zur Empore	350	Frey, Hans: Christkind	38
— Madonna	85	— Hochaltar	351	Fugel, Gebhard: Die wunderbare Brotvermehrung	217
— Weihnachtspaket	86	Brander, Regensburg: Hochaltar in der Herz-Jesu-Kirche, Aschaffenburg	347	Göhrling, Wilhelm: Der gute Hirte	52
— Krippe	86	Brochenberger, Hans: Weihnachtskrippe	74	Goretzki, Hermann: Weihwasserkessel	34, 35
— Hirte mit Knabe	86	Burch, M.: Weihwasserkessel	270	— Beweinung	41
— Weihnachtsskrippe	87	— Wandkruzifix	271	— St. Korbinian	41
Bächtiger, A. M.: Bildchen zur Einladung zur Pfarrinstallation	265	— Pektoriale	273	— Erste Station	50
— Heiligenbildchen, Seliger Bruder Klaus, Der gute Hirt	268	— Monstranz in Kloster Baldegg	274	Grasegger, Georg: Muttergottes	38
— Versegelgarnitur	272	— Bruder-Klaus-Monstranz	274	Grassl, Otto: Gratulationsadresse für Geheimrat Dr. Finke	55
Barlach, Ernst: Kriegergedächtnismal für den Dom zu Magdeburg	125	— Kelch	275	Guntermann, Franz: Hl. Franziskus	39
— Der Geistkämpfer	127	— Monstranz	276	Häfel, Martha: Stehkreuz	273
Bäumer, H.: Triumphkreuz an der Ludgerikirche zu Münster	285	Burges, A.: Kriegerdenkmal in der Kriegergedächtnishalle der St. Bonifatius-Kirche in Leipzig-Connewitz	355	— Ziborium	275
Baumhauer, Felix: Glasfenster am Hochaltar in der St. Josephs-Kirche zu Aschaffenburg	351	— Tonfiguren am Eingangsportale der Kriegergedächtnishalle	359	Haindl, Friedrich: Kirchenverweiterung in Lenting, Grundriß	190
— Glasfenster und Wandgemälde am Hochaltar der St. Pius-Kirche im Krankenhaus der Barmherzigen Brüder zu Regensburg. Mattbild vor Seite	349	— Plastiken am Hochaltar an der Kaufmanns-Gedächtniskirche St. Bonifatius, Leipzig-Connewitz. Mattbild vor Seite	357	— Querschnitt	190
Baur, Karl: Muttergottes	54	Burlage, Theo: Kaufmanns-Gedächtniskirche St. Bonifatius, Leipzig-Connewitz. Fassadenansicht	353	— Innenraum	191
Becker-Gundahl, Joh. Carl: Entwürfe für ein Apsidenfresko in Bamberg	234, 236	— Rückansicht m. Emporentürmchen	354	Hanuschke: Krippe	81
Berthold, Karl Borromäus: Silbervergoldete Kommunionsschalen für Laien	248	— Rückansicht mit Turm	354	Heinzeller: Kruzifix	72
Blöchlinger, A.: Kustodia für St. Antoniuskirche in Basel	276	— Kriegergedächtnishalle	355	Hell: Leuchter	37
Bodmer, Paul: Fresko im Züricher Frauenmünster	278, 279	— Taufstein aus Klinkerziegel	355	Hemmeter, Karl: Kruzifix in Weißenburg i. B.	189
Böhm, Dominikus: Dorfkirche in Frielingsdorf. Lage im Landschaftsbild	321	— Eingangsportale zur Kriegergedächtnishalle	359	Herger, F.: Prozessionslaternen für Basel, St. Antonius-Kirche	262
— Kriegergedächtniskirche in Neu-Ulm. Blick ins Seitenschiff	323	Caspar, Karl: Fresko im Bamberger Dom	233	Herkommer, Hans: Frauenfriedenskirche in Frankfurt a. M. Fassadenansicht	360
— Inneres d. Auferstehungskapelle	323	— Entwürfe für ein Apsidenfresko in Bamberg	235	— Innenraum mit Blick zum Chor	361
— Kirche in Frielingsdorf. Blick von der Dorfstraße	324	— Fresko des Weltenrichters im Georgenchor des Bamberger Domes	237	— Blick vom Ehrenhof zum Portalbau	362
— Blick unter der Empore in die Seitenkapelle	325	Cornill-Dechent: Christbaumschmuck	36	— Blick in den Ehrenhof	362
— Presbyterium	326	Debele, Karl: Christusfigur	91	— Taufkapelle	363
— Dorfkirche in Freihalden. Innenraum mit Blick zum Chor	327	— St. Sebastian	92	— Eingangstüre zur Taufkapelle	363
— Unter der Empore	327	— St. Michael	92	— Seitenschiff	364
— Innenraum m. Blick zur Empore	329	Demuth und Szalinsky: Gruppe der hl. Familie	76	— St. Augustinus-Kirche in Heilbronn a. N.	364
— Blick zur Kanzel	329	Düll-Petzold: Weihwasserkessel	36	— Kirche in Neuburg. Außenansicht	365
— Kirche zu Küppersteg bei Köln. Fassadenansicht	330	— XIII. Station	51	— Innenraum	365
— Eingangsportale mit Vorhof	330	Eberz, Josef, München: Wandmosaiken in der Frauenfriedenskirche zu Frankfurt a. M.	361	— Herz-Jesu-Kirche in Ratingen. Außenansicht	366
— Seitenschiff	331	— Wandmosaik: Der Welterlöser am Hochaltar der St. Georgs-Kirche in Stuttgart	379	— Prälaturkirche in Schneidemühl. Zwei Außenansichten	367
— Presbyterium mit Altar	331	Eckart, Lissy: Plaketten	175	— Blick durch das Presbyterium in die Seitenkapelle	368
— Blick zur Orgelempore	332	— Selbstbildnis	176	Hock, Kath.: Weihwasserkessel	36
— Kreuzwegkapelle in Küppersteg	332	— Muttergottes	177	— Maria an der Wiege	45
Borg, Kamel mit Mohrenknabe	79	— Madonna mit Engeln	178	— Kreuzigungsgruppe	45
Boßlet, Albert: St. Hildegard-Kirche in St. Ingbert. Lage im Stadtbild	333	— Wachsrippenfiguren	178	Hofer-Eckard, Maria: Muttergottes	64
— Messing-Hochaltar	334	— Hl. Sebastian	179	Hogebach, Erika: Muttergottes	42
— St. Laurentius-Kirche in Schifferstadt. Blick ins Seitenschiff	335	Ehemann, Josef, Aschaffenburg: Eingangsportale der Herz-Jesu-Kirche, Aschaffenburg	346	Hoser, Franz: Krippe	38
— St. Hildegard-Kirche in St. Ingbert. Choransicht von Außen	336	Eichheim: Leuchter	37	— Flucht nach Ägypten	38
— Innenraum mit Blick zum Chor	336	Eisele, Karl, Stuttgart: Partie über dem westlichen Eingang der St. Georgs-Kirche in Stuttgart	376	Huyer, F.: Kanzel in der St. Antoniuskirche zu Basel	261
— St. Laurentius-Kirche in Schifferstadt. Fassadenansicht	337	Faistauer, A.: Kreuzigungsfresko im Seminar zu Bamberg	229	Janich: Leuchter	37
— Innenraum mit Blick zum Chor	337	Figel, Albert: Verkündigung	161	Kahl, Karl: Madonna im Rosenhag	41
— St. Bonifatius-Kirche in Ludwigshafen. Lage in der Siedlung	338	— Aus dem Altar in der Kapelle im Schwesternheim zur hl. Familie in München, Verkündigung	162	Kappel, Hans: Orgelempore in Beutelsbach	180
— Choransicht von Außen	338	— Laßt die Kleinen zu mir kommen	162	— Engel an der Orgelempore	181
— Innenraum mit Blick zum Chor	339	— Himmelfahrt Marien	163	— System der Bemalung in Beutelsbach	181
— Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen. Fassadenansicht	340	— Christus-König	163	— Anbetung der Hirten (Fresko in Beutelsbach)	182
— Innenraum mit Blick zum Chor	340	— Kriegsgedächtnisfenster in der Liebfrauenkirche zu Worms	164	— Beweinung Christi (Fresko in Beutelsbach)	183
— Marienkirche zu Ludwigshafen. Blick ins Presbyterium	341	— St. Christophorus, Glasfenster in der Frauenkirche zu München	165	Kemper, Georg: Muttergottes	39
— Seitenaltar	341	— Schlafendes Kind	166	— Muttergottes	43
— St. Pius-Kirche im Krankenhaus Regensburg. Außenansicht	342	— Studienkopf für das Himmelfahrtsbild in Degerloch	166	— XIV. Station	51
— Herz-Jesu-Kirche in Aschaffenburg. Choransicht von Außen	343	— St. Korbinian	166	Keplers Grabmal im Dom zu Rottenburg	284
— Fassadenansicht	344	— Sebastian	166	Kitschker, Josef M.: Entwurf für ein Deckenbild in Nögenswill	158
— Innenraum mit Blick zum Chor	345	— Glasfenster mit Geschichte des hl. Johannes des Täufers	167	Kobell, Franziska: Gratulationsadresse für Geheimrat Dr. Finke	55
— Eingangsportale	346	— Christus und Petrus auf dem See	168	Kraus, Valentin: Muttergottes	42
— Hochaltar	347	— St. Benediktus predigt den Hirten	169	— Hl. Franziskus	43
				— Madonna auf dem Einhorn	44
				— IV. Station	51
				— Wandfiguren in der St. Otto-Kirche zu Bamberg, St. Petrus	210
				— St. Paulus	211
				— Hl. Andreas	212
				— Hl. Judas-Thaddäus	213
				— Christus und die Jünger in Emmaus	215

	Seite		Seite		Seite
Kraus, Valentin: Christus u. Thomas	215	Pöhlmann, Prof. Jos.: Kruzifix am	227	Schlösser, Hugo: Taufkapelle	331
— Plastiken an der Marmorkanzel	216	Portal des Seminars in Bamberg	227	— Linker Seitengang	331
Kroher, Karl: Muttergottes	47	Priedigkeit: Krippe	83	Schmidt: Krippe	83
— Pietà	47	Pütz, Wilhelm: Vierzehn Stationen .	50	Schmidt, Fritz: Christophorus	54
Kuolt, Karl: Kruzifix	49	Rausch, Anton: Muttergottes in Land-		Schneider, Berta: Heimsuchung	59
Kurz, Michael, Augsburg: St. Hein-		schaft	170	— Rosa Mystica	64
richs-Kirche in Bamberg, Äußeres	238	— Madonna am Tegernsee	171	Schreder, Franz: Pietà	39
— Inneres	239	— Heimsuchung	171	— Kruzifix	49
— Fassade	240	— Verkündigung an die Hirten	172	Schwinck, Lothar: Hirte mit Lamm .	71
— Chorhaupt	241	— St. Martinus	172	— Mohrenkönig	71
Kurz, O. O., München: Marmorkanzel		— Muttergottes am Rhein	173	— Dudelsackbläser	71
in der St. Otto-Kirche zu Bamberg	216	— Ruhe auf der Flucht	173	— Muttergottes mit Engeln	71
Landmann, Theo M., Osnabrück: Glas-		Rieber, Karl: Weihnachtskrippe . . .	39	Seibold, Max: Grabmal Kepplers in	
fenster in der Kriegergedächtnis-		— Muttergottes	44	Rottenburg	284
halle der St. Bonifatius-Kirche in		— Relief St. Georg am Haupteingang		Senger, Adam: Weihbischof von Bam-	
Leipzig-Connewitz	355	der St. Georgs-Kirche in Stuttgart	377	berg (Photographie)	193
— Glasfenster am Eingangsportal der		Roth, Prof. Konrad: Erzbischöfliches		Siebert: Hirtengruppe	78
Kriegergedächtnishalle	359	Wappen am Portal des Seminars		— Dudelsackbläser	78
Landshut, Fachschule: Hl. Wendelin	38	in Bamberg	227	Spiegelhalter, Franz: Kreuzigungs-	
Lang, Andreas: Christus und Thomas	53	Rothmund: Kleine Krippe	81	gruppe	33
Lang sel. Erben, Gg.: Verkündigung	65	Ruff, Ludwig: Seminar in Bamberg,		Staiger, Otto: Fischpredigt (Glasfen-	
— Jungfrau Maria und Christkind . .	66	Entwurf	218	ster in Basel)	258
— Maria am Spinnrocken	66	— Gesamtansicht	219	Stärke, A.: Firmungsandenken	267
— Maria, das Kind anbetend	67	— Grundriß des Erdgeschosses	220	— Kommunionandenken	267
— Maria, das Kind bettend	67	— Grundriß des I. Obergeschosses . .	221	— Heiligenbildchen (St. Franziskus,	
— Kleine Krippe	68	— Querschnitt	222	Rosa mystica)	268
— Figuren aus einer Krippe	69	— Seitenfront	223	— Kaiser Heinrich der Heilige	269
— Christkind und Engel	69	— Nordseite mit Turmgruppe	225	— Hl. Verena	269
— Ausschnitt aus »Maria, das Kind		— Haupteingang	226	— Hl. Leodegar	269
bettend«	69	— Portal	227	— Hl. Fridolin	269
— Muttergottes	70	— Haupteingangshalle	228	Stein, W. D., Frankfurt: Kriegerdenk-	
— Hl. Cäcilie	70	— Teilansicht vom Innenhof	229	mal in der Kriegergedächtnishalle	
Laur, Friedr. Wilh.: St. Petrus-Canis-		— Festsaal	230	der St. Bonifatius-Kirche in Leip-	
sius-Kirche in Friedrichshafen.		— Vorplatz zu den Bädern im Kna-		zig-Connewitz	355
Gesamtansicht mit Pfarrhaus	370	benseminar	230	— Tonfiguren am Eingangsportal	
— Taufkapelle	371	— Hauskapelle	231	der Kriegergedächtnishalle	359
— Seiteneingang	371	— Treppe im Knabenseminar	232	— Plastiken am Hochaltar der Kauf-	
— Innenraum mit Blick zum Chor	372	Ruisinger, Franz: Hausaltären mit		manns-Gedächtniskirche St. Boni-	
— Taufstein	373	der Passion	63	fatus, Leipzig-Connewitz. Matt-	
— Blick in die Taufkapelle	373	Salomoun, H.: XIII. Station	51	bild vor Seite	357
Lochner, Karl: St. Laurentius-Kirche		Schalk, Wilma: Strahlenmadonna . .	41	Stocker, Hans: Glasfenster in St. An-	
in Schifferstadt. Blick ins Seiten-		— Kreuzigungsgruppe	45	tonius, Basel	258
schiff	335	— Muttergottes	45	Stockmann, Luzern: Monstranz . . .	263
— Fassadenansicht	337	Schambeck: Weihwasserkessel . . .	36	— Hochaltarkreuz	263
— Innenraum mit Blick zum Chor	337	Schaumann, Ruth: Jungfrau Maria .	39	— Weihwasserkessel	270
— St. Bonifatius-Kirche in Ludwigsh-		— Hl. Therese vom Kinde Jesu	54	— Wandkruzifix	271
afen. Lage in der Siedlung	338	— Christus und Johannes	59	— Pektoriale	273
— Chorasicht von Außen	338	— Muttergottes	59	— Stehkruzifix	273
— Innenraum mit Blick zum Chor	339	Scheuerle, Paul: Hl. Franziskus . .	43	— Ziborium	275
— Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshaf-		— Kruzifix	49	— Kelch	275
en. Fassadenansicht	340	— Muttergottes	52	Strecker: Leuchter	37
— Innenraum mit Blick zum Chor	340	— Krippenrelief	53	Strobl, Max: Weihwasserkessel . . .	34
— Marienkirche in Ludwigshafen.		Schiestl, Rudolf: Kreuzigung	61	— Christkind	38
Blick ins Presbyterium	341	— Geburt	61	Thomé, Alb.: Weihwasserkessel . .	34
— Seitenaltar	341	Schlösser, Hugo: St. Petrus-Canisius-		Timm: Mohrenkönig mit Knabe . . .	76
Matt, Hans von: Bildchen zu Primiz-		Kirche in Friedrichshafen. Gesamt-		Tophinke, Wilhelm: Muttergottes . .	42
einladung	265	ansicht mit Pfarrhaus	370	Uhlinger, Max: Kanzel in der St.	
— Wandkruzifix	271	— Taufkapelle	371	Antonius-Kirche, Basel	261
Mayerhofer-München: Messing-Hoch-		— Seiteneingang	371	— Vier symbolische Reliefs an den	
altar in St. Hildegard in St. Ingbert	334	— Innenraum mit Blick zum Chor	372	Chorstühlen zu Basel	262
Miller, Ferd. von: Leuchter	37	— Taufstein	373	Ulmer-Süchel, Dörte: Lauretanische	
Moser, Karl, Zürich: Inneres der St.		— Blick in die Taufkapelle	373	Litanei (Holzschnitt)	61
Antonius-Kirche in Basel	259	— St. Georgs-Kirche in Stuttgart. Ge-		Vollwasen: Krippe	75
— Kanzel in der St. Antonius-Kirche		samtbaugruppe von der Längsseite		Wach: Leuchter	37
zu Basel	261	— Blick über die Taufkapelle zum		Wadere, Heinrich: Pietà	47
Müller-Örlinghausen: Kruzifix am		Turm	376	— Standkruzifix	48
Hochaltar in der Prälaturkirche zu		— Partie über d. westlichen Eingang		— Himmelskönigin	52
Schneidemühl. Mattbild vor Seite	369	— St. Georgs-Kirche in Stuttgart.		Wanner, A.: St. Antonius	264
München, Galerie für christl. Kunst in	30, 31	Haupteingang mit Freitreppe	377	Warmbrunn, Holzschnitzschule: Krip-	
Negretti, Angelo: Kruzifix	49	— Blick auf Kommunionbank,		pe für die katholische Kirche in	
Öser, Willy: Kreuzwegstationen in		Kanzel und Josephsaltar	377	Bad Warmbrunn	73
der Prälaturkirche zu Schneide-		— Innenraum mit Blick zum		— Weihnachtskrippe	77
mühl. Mattbild vor Seite	369	Hochaltar	379	Zilinski: Hl. Familie	81



GRAB DES HL. BENEDIKT IN MONTECASSINO
ARBEIT DER BEURONER SCHULE



LORSCH, KAROLINGISCHE TORHALLE DES BENEDIKTINERKLOSTERS. ENDE 8. JAHRH. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin

DIE BENEDIKTINER UND DIE DEUTSCHE CHRISTLICHE KUNST

Von MICHAEL HARTIG

Im Mai dieses Jahres konnte das Erzkloster Monte Cassino sein 1400jähriges Wiegenfest feiern. Die ganze christliche Welt hat hiervon Notiz genommen und verschiedene Bücher und Aufsätze sind bei dieser Gelegenheit geschrieben worden, welche der großen Geschichte und einzelnen der unübersehbaren Verdienste des Benediktinerordens gerecht zu werden suchten. Die Kunstgeschichte ist hierbei ganz stiefmütterlich behandelt worden, obwohl sich der Orden gerade auf diesem Gebiete eine ganz besondere Bedeutung im Laufe der Jahrhunderte dadurch gesichert hat, daß er selber des öfteren eine neue Kunst schuf, deren Normen vermittelte oder ihr gewaltige Aufgaben ermöglichte. Diese Verdienste lassen sich in der ganzen christlichen Kulturwelt und ganz besonders in unserer deutschen Heimat nachweisen. Noch fehlt eine Geschichte dieses Ordens in Deutschland. Die nachstehenden Zeilen können darum schon aus Mangel an entsprechenden Vorarbeiten kein vollständiges Bild geben, sie dürften dies auch nicht im Rahmen einer Zeitschrift, sie wollen nur einen kurzen Überblick über die vielseitigen Verdienste der Benediktiner um die deutsche Kunst in den einzelnen Zeiten und auf den einzelnen Gebieten bieten.

Als Grund des Einzuges der Benediktiner in Deutschland wurden bisher fast ausnahmslos die Missionsbestrebungen des 8. Jahrhunderts angegeben. Diese Angabe ist heute nicht mehr im bisherigen Umfange aufrechtzuerhalten. Die Vorläufer der Benediktiner, die Iroschotten, sind als Missionäre in das Land gekommen, auch der hl. Bonifatius hat für die Mission Klöster errichtet und die späteren Sachsenklöster sind ebenfalls größtenteils auf Missionsideen zurückzuführen, aber die ersten Benediktiner sind aus kulturpolitischen Erwägungen von den Karolingern in das Land geschickt worden: am Rhein haben die Pippiniden ihren Anteil an zahlreichen Gründungen; Echternach (713), Prüm (720) usw., in Alemannien erscheint 724 der hl. Pirmin unter dem Schutz von Karl Martell und gründet neben anderen Reichenau, Gengenbach, Hornbach, Hornbach. Nach Bayern riefen die Agilolfinger Odilo II. und Thassilo III. ebenfalls die Benediktiner und wiesen ihnen im ganzen Lande



Phot. B. Reiffenstein-Wien

KREMSMÜNSTER, TASSILOKELCH. UM 777

Wirkungsstätten an, von Niederaltaich (732) bis Kremsmünster (777); sie wollten im Lande feste Stützpunkte haben, auf welche sich die Fürsten verlassen könnten. Und schließlich spielte die Politik selbst bei den Sachsenklöstern eine Rolle, bei Werden (799), Corvey (824) und wie sie alle heißen mögen.

Warum diese Motive hier eine Erwähnung finden? Weil sie eine große Bedeutung haben für die Kunsteinstellung der Klöster; die Karolinger knüpfen in ihren Kunstbestrebungen an die Antike an, sie wollen auf allen Gebieten Nachfolger der Imperatoren sein und es ist eines ihrer größten Verdienste, daß sie, speziell Karl der Große, die überreiche Formenwelt der römischen Antike mit dem Ideenreichtum der Germanen lebensvoll verbunden haben. Die Agilolfinger standen im Bunde mit den Langobarden und schützten die Iroschotten und die neugeschaffene fränkische Kultur bildete die Grundlage der sächsischen Klöster. Die Stellung des opus Dei in dem Tagewerk der Benediktiner deckt sich mit der Gottesidee, welche Karl der Große durch die steinernen Gotteshäuser seinem Volke hat beibringen wollen. Die Benediktinerkirche ist aus der Bedeutung des opus Dei herausgewachsen und ebenso die Kunst dieser Kirche. Besonders interessant ist zum Beweise hierfür die Stellung, welche der große Visitor und Reformator, der »Reichsabt« Benedikt von

Aniane, der Kunst gegenüber einnahm: so lange er den alten Aszetzen nachgegangen war, ist von einer Kunst nicht die Rede, aber als er 782 der Benediktusregel sich verschrieben hatte, baute er eine neue große Kirche und ein Kloster mit Marmorsäulen. Ob nicht er der Gründer der deutschen Benediktinerkunst genannt werden kann? Als seine Reform in den deutschen Klöstern durchgeführt war, blühte allüberall die Klosterkunst, speziell die Architektur. Damals entstand z. B. der bekannte Bauplan Gozperts für St. Gallen. Gewiß, die Benediktiner haben schon vor ihm Kirchen und Klöster gebaut, wir denken an die Äbte Ratger von Fulda, Waldo in der Reichenau. Benedikt von Aniane hat aber System in die Klosterarchitektur gebracht, wie er festes, strenges Gefüge in das Klosterleben gebracht hat. Die karolingische Baukunst steht in engster Fühlung mit den Benediktinern. Es wurde damals viel gebaut, aber nur wenig ist erhalten geblieben, noch weniger in der Urform. Gewöhnlich werden das Münster in Aachen, die Basilika Einhardts, die »Torhalle« in Lorsch (Abb. S. 1), der Turm von Mettlach, die Michaelskapelle in Fulda, die Kirchen in Müstail und Münster (Graubünden), die Grundrißreste von Cornelimünster und die Salvatorkirche in Frankfurt angeführt. Wilhelm Effmann hat in mühevoller Lebensarbeit die hochinteressanten Anlagen von Werden¹⁾, Centula²⁾ und Corvey³⁾ rekonstruiert, dabei verschiedene andere Bauten, wie St. Gallen, St. Pantaleon in Köln beigezogen, und damit die große Bedeutung der karolingischen Benediktinerarchitektur in das rechte Licht gestellt. Sie war viel bedeutender, als wir bisher angenommen haben, die Angleichung an die römische Basilika fällt besonders auf in der Vorhalle und im Querschiff⁴⁾. Wir kennen die enge Verbindung, welche damals deutsche Benediktinerklöster mit Rom gehabt haben.

Diese römische Einstellung springt besonders in die Augen, wenn man die Klosterbauten der Agilolfinger in Bayern betrachtet⁵⁾. Sie müssen wohl alle das vereinfachte Basiliken-

¹⁾ Effmann, Wilh., Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden, Bd. I. Straßburg 1899. — ²⁾ Effmann, Wilh., Centula (St. Riquier). Münster 1912. — ³⁾ Effmann, Wilh., Die Kirche der Abtei Corvey. Paderborn 1920. — ⁴⁾ Weise, Studien zur Geschichte des abendländischen Basiliken-Grundrisses in den frühesten Jahrhunderten des Mittelalters. Sitz.-Ber. der Heidelberger Akad. Heidelberg 1919. — ⁵⁾ Schwäbl, Frz., Die vorkarolingische Basilika St. Emmeram in Regensburg. Regensburg 1919.



EVANGELIST MATTHÄUS. EVANGELIAR AUS SCHÄFTLARN
2. HALBTE DES 9. JAHRH. (CLM. 17011)



EVANGELIST JOHANNES AUS EINEM EVANGELIAR AUS WIND-
BERG. REICHENAUER MALSCHULE, 11. JAHRH. (CLM. 22311)

system gehabt haben, und dasselbe hat sich dann, trotz der gewaltsamen Unterbrechung der Tradition durch die Ungarn und trotz der späteren Einflüsse von Trier und Hirsau vielfach bis zum Ausgang der romanischen Kunst auch an nichtmonastischen Bauten, z. B. am Dom in Freising, erhalten.

Die karolingischen Kirchen hatten bereits malerischen Wandschmuck. Ein Kapitulare von 807 verlangt ausdrücklich, daß der königliche Visitator darauf sehe, und darüber berichte, in welchem Zustande die Dächer, Fußböden, Wände und Malereien der Kirche sich befinden. Bisher hatten wir nur Notizen¹⁾; so lesen wir von Malereien, welche Abt Grimold von St. Gallen (841—72) durch Mönche von der Reichenau hat ausführen lassen. Benediktiner scheinen auch hier die führenden Meister gewesen zu sein. In neuester Zeit haben die wertvollen Entdeckungen in der Benediktuskirche in Mals (Tirol) diese Vermutungen bestätigt. Eine weitere Bestätigung liegt seit langem in dem Zusammenhang zwischen Wand- und Buchmalerei. Die Klöster hatten ihre Schreibstuben und in denselben entstanden auch Malereien. Aus dem Benediktinerkloster Wessobrunn stammt das älteste heimatliche, erhaltene Zeugnis. (Clm. 22053.) Alle bedeutenderen Klöster jener Zeit haben sich auf dem Gebiete der Buchkunst ausgezeichnet, meist auch eigene Schulen gebildet. Im Geiste Karls des Großen wird auch in den Miniaturen der Anschluß an die Antike gesucht und gefunden und wirkt da und dort noch lange nach, wie uns z. B. Schäftlarners Malereien des 10. Jahrhunderts verraten (Clm. 17011) (Abb. S. 3). Die Klöster der Heimat der Karolinger, der Gegend um Metz, hatten damals die Führung in ihren Händen.

In ihnen sind auch die meisten der wertvollen Elfenbeinschnitzereien entstanden, welche heute zumeist als Buchdeckel in den verschiedenen Bibliotheken und Sammlungen gefunden werden. Daß auch andere Klöster ihre diesbezüglichen Meister hatten, sagen uns z. B. die Schöpfungen des Mönches Tutilo in St. Gallen († 911)²⁾. Echt benediktinisch erscheint die Herstellung kostbarer Altargeräte, welche kaum in einem Kloster fehlten und mit Vorliebe dort verzeichnet wurden. Es ist viel Fremdes darunter, das von Italien und teilweise vom Orient gekommen war, aber noch mehr heimatliche Eigenarbeit z. B. vom Abte Tutto v. S. Emmeram († 930). Kurz und gut: die Benediktiner sind während der Karolingerzeit nicht bloß die literarischen, sondern auch die künstlerischen Führer unseres deutschen Volkes gewesen.

Das 10. Jahrhundert sah mit dem Verfall der Dynastie und den Raubeinfällen der Ungarn auch einen Verfall der Klöster, namentlich im Südosten unserer deutschen Heimat. Die Disziplin löste sich auf und ganze Klöster erloschen. Der Abt Johannes von Gorze wurde ein zweiter Benedikt von Aniane, ein Erneuerer des benediktinischen Lebens. Männer- und Frauenklöster nahmen seine Reform an und von St. Maximin in Trier zogen die reformierten Benediktiner fast in alle deutsche Gaue, nach Köln und München-Gladbach, nach St. Emmeram in Regensburg und Tegernsee. Auch Abt Johann war einst als seltener Aszet ein Verächter der Kunst gewesen und hatte dann als Cellerar in Gorze Kirche und Kloster prächtig aufgebaut und hergerichtet; später kann intensive Kunstpflege als besondere Charakteristik seiner Reform bezeichnet werden. Es war nicht mehr die einheitliche Kunst der ersten Epoche benediktinischen Wirkens in Deutschland, einzelne Klöster suchten und fanden eigene Wege und sicherten sich eine künstlerische Vormachtstellung. Reichenau stand in der Ottonenzeit in ganz Deutschland mit seiner Kunst oben an. Um uns ein Bild des dortigen eifrigen Schaffens in jener Zeit machen zu können, sei nur an die wichtigsten Stellen der gleichzeitigen Gedichte des Mönches Purchard über den »goldigen« Abt Witigowo erinnert, welcher von 896—997, also eine kurze Zeit, das Inselkloster regiert hat³⁾. Witigowo war nach dieser Seite hin keine Einzelercheinung seines Klosters. Etwa hundert Jahre vor ihm hatte Hatto III. (888—913) die Stiftskirche St. Georg in Oberzell gebaut, später Ekkehard (955—972) die Pfarrkirche St. Johann und die Erasmuskapelle, und ein halbes Jahrhundert nach ihm Berno die 1048 neu geweihte Münsterkirche umgebaut⁴⁾. Zu Ende des 11. Jahrhunderts sind die hochbedeutenden Wandgemälde in Oberzell und in der Kapelle zu Goldbach von Reichenauer Mönchen gefertigt worden.

In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts war Reichenau berühmt und gesucht wegen seiner Buchkunst, der Erzbischof Gero von Köln (969—976) bestellte dort ein Evangeliar

¹⁾ Beyerle, K., Die Kultur der Abtei Reichenau. München 1925; II, 902ff. — ²⁾ Goldschmidt, Die Elfenbeinskulptur aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser I. Berlin 1914. — ³⁾ Beyerle, K., Die Kultur der Abtei Reichenau (München 1925); II, 842ff. und 874ff. — ⁴⁾ Hecht, Jos., Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes. Basel 1928 I, 69ff.



BIBURG (NIEDERBAYERN), ABTEIKIRCHE, AUSSENANSICHT. 2. HALFTE DES 12. JAHRH. Phot. Max Hauch-Prien



HILDESHEIM, MICHAELSKIRCHE, KREUZGANG. UM 1240-60 Neue Phot. Gesellschaft, Berlin



REGENSBURG, SCHOTTENKLOSTER ST. JAKOB
INNERES. UM 1150—1180

(Darmstadt cod. 1948), der Abt Adalbert von Hornbach ein Sakramentar (jetzt in Solothurn), Werke, welche jetzt mit vielen anderen mit dem Mönche Eburnant in Verbindung gebracht werden. Eine zweite Künstlergruppe ist an den Namen des Schreibers Ruodprecht geknüpft und aus ihren Werken ist besonders jener Psalter zu nennen, welchen Erzbischof Egbert von Trier um 980 dem Inselkloster in Auftrag gegeben hat. Gleichzeitig tritt dort eine dritte Gruppe auf, welche mit Linthar verbunden ist und um die Wende des Jahrhunderts den Sieg davonträgt. Sie schuf das Ottonenevangeliar im Aachener Münster und jene Cimelie in München (cod. lat. 4453), welche für Otto III. nach 997 gearbeitet und dann von Heinrich II. nach Bamberg gebracht worden ist. Diese Buchkunst ist die höchste Leistung des Reichenauer Klosters, eine Schöpfung, welche für unsere deutsche Kunst von größter Bedeutung geworden ist¹⁾. Zahlreiche Klöster sind in ihre Bahn getreten, wie Echternach, Schaffhausen, St. Emmeram und Tegernsee und selbst weitentlegene Domschulen, wie z. B. Minden haben sich ihr angeschlossen.

Wir haben der Reichenauer Kunst des 10. Jahrhunderts einen größeren Raum eingeräumt. Sie soll das Schaffen der damaligen deutschen Benediktiner im Detail illustrieren. Und dieses Schaffen stand nicht vereinzelt. Wir finden es wieder in den benachbarten Klöstern St. Gallen und Petershausen, in St. Maximin in Trier usw. Noch immer sind es Mönche, welche bauen, formen, malen und in den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes arbeiten. Viele Äbte werden als Bischöfe aus den Klöstern geholt, z. B. der große Hatto III. von der Reichenau nach Mainz, Salomo von St. Gallen nach Konstanz, Reginbald von Lorsch nach Speyer, Dithard von Hersfeld, Othwin von Magdeburg und Godehard von Niederaltaich nach Hildesheim, Adalbero von Ellwangen nach Augsburg, und haben dort ihre Kunsttätigkeit weitergeführt. Die meisten Bischöfe jener Zeit waren einst Benediktinerschüler gewesen und haben in den Klosterschulen auch Liebe zur Kunst gelernt, wie der hl. Ulrich und der Bischof Benno von Osnabrück besonders beweisen. Es kam nicht zuletzt der Klosterkunst zugute, wenn damals überall die Personalunionen zwischen Bischofs- und Abtstuhl getrennt wurden, z. B. in Regensburg, Salzburg, Augsburg (mit Ottobeuren), Passau (mit Kremsmünster). In oder neben fast allen Bischofsstädten begann man Benediktinerklöster zu errichten, Benediktiner gewannen noch immer Einfluß auf den Bau oder die Ausschmückung der Kirchen, und zumeist haben die bischöflichen Stifter ihre Klöster mit seltener Kunstliebe errichtet und ausgestattet. Ein Name genügt hier, der des Bischofs Bernward von Hildesheim (993—1022), auf dessen Veranlassung die Verwandten die Nonnenklöster Stedeburg, Hilwartshausen und Heinungen errichteten, während er selbst St. Michael in Hildesheim ins Leben rief und Kirche und Kloster in selten großer Kunst gebaut und eingerichtet hat²⁾.

Mit ihm sind wir in das 11. Jahrhundert eingetreten. Die Früchte der Gorzer Reform kamen zur Reife. Kaiser, Bischöfe und Adelige bemühten sich um die Benediktiner. An die hundert Klöster wurden neu ins Leben gerufen oder wiederhergestellt.

In den regulierten Chorherren war damals die erste Konkurrenz der Benediktiner ins Feld getreten, aber die Benediktiner behaupteten dasselbe noch auf der ganzen Linie und sie diktierten noch immer die Kunst, zumeist auch den Laien. Noch mehr als in der Ottonen-

¹⁾ Beyerle, K., I. c. II, 956 ff. — ²⁾ Bertram, Ad., Geschichte des Bistums Hildesheim. Hildesheim 1899; I, 68 ff.



BAMBERG, ABTEI ST. MICHAEL, GESAMTANSICHT. UM 1120—1170



Phot. Ottmar Zieher-München
ABTEI MURBACH I. ELSASS, AUSSENANSICHT
UM 1150



BRAUWEILER, ABTEIKIRCHE. AUSSENANSICHT
BAU VON 1048—1226

zeit ragen einzelne Stätten besonders hervor. Die Kunst geht dort mit der Erneuerung des inneren Lebens Hand in Hand. Tegernsee spielt unter Abt Ellinger (1018—1026 und 1032 bis 1041) eine hervorragende Rolle auf den verschiedensten Gebieten der christlichen Kunst, besonders in der Miniatur- und Glasmalerei und im Erzguß¹⁾ (Abb. S. 9). In Benediktbeuren wirkt sich dieses Kunstschaffen zunächst unter Abt Gothelm (1032—60) in der Sorge um kunstvolle Paramente und Kirchengeräte, sowie in der Ausführung von bedeutenden Wandgemälden aus²⁾. In dem sonst unbedeutenden Helmarshausen erregt der Mönch Roggerus durch seine Goldschmiedearbeiten Aufsehen³⁾. Alte und neuerrichtete Klöster führten in dieser Zeit heute noch teilweise erhaltene, gewaltige oder hochinteressante Kirchenbauten auf, wie Göttweig, Hersfeld, Limburg a. H., Muri, Ottmarsheim. Die Kunsttätigkeit der Abtei St. Emmeram in Regensburg hat in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine mehr als lokale Bedeutung und ist für die deutsche Kunst durch die Vermittlung fremdländischer Einflüsse von Bedeutung. Architektur, Malerei und Plastik fanden dort ihre Pflege. Die Bestrebungen leitete Abt Ramvold (975—1000) ein und sie dauerten gegen hundert Jahre.

Diese St. Emmeramer Kunstschule ist deswegen von großer Wichtigkeit, weil mit derselben, obwohl bisher wenig betont, die große Kunst zusammenhängt, welche zu Ende des 11. Jahrhunderts von Hirsau ausgegangen ist und fast ganz Deutschland erfüllt hat, nicht bloß die Benediktinerklöster, sondern auch die Gotteshäuser der anderen Orden und die Kirchen des Weltklerus. Der Abt Wilhelm, welcher diese Kunst in Verbindung mit seiner durchgreifenden Ordensreform geschaffen, als Ausdruck deren Geistes und als inneren Halt für deren Weiterbestand, war als Prior von St. Emmeram mit der Leitung vor Hirsau betraut worden⁴⁾. Neben Regensburg haben Cluny und Rom zum Aufbau dieser Architekturkunst mitgewirkt. Aber sie war nicht bloß Architektur, diese Hirsauer Kunst, sie schloß Malerei und Plastik von selbst in sich. Wie weit diese Kunst sich auswirkte, davon gibt die ausgezeichnete Arbeit von Hecht über den romanischen Kirchenbau des Bodenseegebietes einen guten Begriff⁵⁾. Schade, daß heute nur mehr die Ruine von Paulincella das unverfälschteste Bild der Hirsauer Architektur bildet.

Gleichzeitig mit Hirsau ist auf dem Schwarzwalde die Kluniazenserreform eingeführt worden und hat sich auch auf dem Gebiete der Kunst ausgewirkt. St. Blasien war und blieb der Vorort eines großen Verbandes, der über Alemannien hinaus den Weg namentlich nach Österreich gefunden hat. Hirsau und Cluny-St. Blasien haben zum ersten Male ein strenges Gefüge der einzelnen Benediktinerklöster geschaffen, das dieselben gewaltig stärkte und dieses einheitliche Gepräge kam auch der Kunst zugute. Orden und Kunst erwachten gleichzeitig zu neuer Blüte und ihr Einfluß auf unsere deutsche Kultur läßt sich heute noch nicht vollständig überschauen.

Diese Blüte hatte im 12. Jahrhundert wieder 151 Neugründungen oder Wiedererrichtungen zur Folge, obwohl seit dem zweiten Viertel dieses Jahrhunderts den Benediktinern in den Zisterziensern, einem ihrer Ableger, den Prämonstratensern und Augustinerchorherren eine sehr starke Konkurrenz entstanden ist. Die Reform von Hirsau und Cluny und namentlich der Gegensatz zu den Zisterziensern drängten jetzt die Benediktiner von selbst zu Bauten im größeren Ausmaße und zu deren bisher so allgemein nie geschauten reichen Innenausstattung. Die Kluniazenser und Hirsauer suchten durch ein möglichst reiches Gotteshaus und einen möglichst prunkvollen Gottesdienst sich selbst und die Mitmenschen mit einer großen Gottesidee zu erfüllen, während die Zisterzienser ihren Kirchenraum nicht groß genug, aber auch nicht leer genug, und ihren Gottesdienst nicht einfach genug gestalten konnten, es dem Herzen des Mönches überlassend, diesen leeren Raum und diesen nüchternen Gottesdienst für sich recht reich auszuwerten. Echt im Geiste der romanischen Kunst wollten die Benediktiner ihre Gotteshäuser jetzt recht malerisch gestalten und fügten Chorquadrat, Nebenchöre, mehrere Apsiden an den Ostbau, stellten entweder an denselben oder rechts und links vom Eingang Türme auf und nicht selten ist diese Turmzahl möglichst gehäuft worden. Im Inneren wurden die Wände und Decken

¹⁾ Hefner, Jos., Leistungen des Klosters Tegernsee für Kunst und Wissenschaft. München 1841. —

²⁾ Hefner, Jos., Leistungen des Klosters Benediktbeuren für Wissenschaft und Kunst. München 1840. —

³⁾ Fuchs, Al., Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Paderborn 1916. — ⁴⁾ Hartig, Mich., Hirsauer Kunst in Bayern. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, München 1919, S. 30—60. — ⁵⁾ Hecht, Jos., Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes von seinen Anfängen bis zum Ausklingen. Basel, Frobenius-Verlag 1928.



AUS DEM EVANGELIAR DES ABTES ELLINGER VON TEGERN-
SEE (CLM. 9476). UM 1030. CHRISTUS PANTOKRATOR MIT DEN
ZWOLF APOSTELN. EVANGELIAR AUS NIEDERALTAICH



BUCHDECKEL (CLM. 23630)
KREUZIGUNG, AUFERSTEHUNG, HIMMELFAHRT
FRANKISCH. ENDE DES 11. JAHRH.

möglichst mit Malereien überzogen. Von den Decken ist die berühmte von St. Michael in Hildesheim als eine, buchstäblich von Hunderten, auf uns gekommen; von anderen haben wir nur mehr ausführliche Berichte z. B. von St. Emmeram in Regensburg¹⁾. Die Berichte über Wandgemälde sind zahlreich; von ihnen sind bedeutende Werke z. B. im Kapitelsaal von Brauweiler, oder in der Kirche von St. Gereon in Köln auf uns gekommen, andere in letzter Zeit wieder aufgedeckt worden, z. B. in Nonnberg, Frauenchiemsee und namentlich in Prüfening²⁾. Selbst Fußböden wurden mit Bildern geschmückt, wie sie im Ludgerikloster zu Helmstedt noch zu sehen sind. Neu war auch der Prunk, welcher in der Ausstattung der Altäre und in der Beschaffung der kirchlichen Geräte und Paramente zutage trat; für unsern Herrgott galt nur das Beste für gut genug, und Dutzende von Mönchs- und Nonnenhänden waren damit oft zeitlebens beschäftigt. Was wir besitzen, sind nur mehr ganz geringe Bruchstücke, z. B. in St. Paul in Kärnten aus dem Schatz von St. Blasien, in den verschiedenen Klostersakristeien und in Domschätzen und Museen. Der Welfenschatz, welcher vor Monaten so viel von sich reden machte, ist größtenteils der Schatz von St. Aegid in Braunschweig. Ein eigenes Kapitel der Kunstgeschichte beansprucht die Miniaturmalerei, welche nie so eifrig in den Benediktinerschulen überall gepflegt worden ist, als gerade im 12. Jahrhundert, weil jetzt schön geschmückte liturgische Bücher, wieder im Gegensatz zu den Zisterziensern, zum feierlichen Gottesdienste unbedingt gehörten. Was müßte es für ein erhebendes Bild geben, wenn alle heute noch erhaltenen Miniaturen, welche im 12. Jahrhundert in Deutschland gefertigt worden sind, in einem Werke zusammengetragen wären?

Das 12. Jahrhundert bedeutet in Deutschland die rasche Entfaltung des rein romanischen Stiles, als wollte dieser dadurch seine Existenzberechtigung gegen die im Norden Frankreichs schon entstehende Gotik zum Ausdruck bringen. Speziell die Benediktiner hatten allen Grund, nach außen möglichst viel zu schaffen, denn die von Frankreich gekommenen Zisterzienser und Prämonstratenser gewannen immer mehr Ansehen und Verbreitung, namentlich durch die Übernahme des Missionsgebietes rechts der Elbe, das in der Folge den Benediktinern fast ganz verschlossen geblieben ist. Der Sieg der Konkurrenz läßt sich jetzt zahlenmäßig belegen: während des 13. Jahrhunderts wurden nur mehr 26 Benediktinerklöster errichtet, fast nur mehr Frauenklöster, und zum mindesten ebensoviele ehemalige Häuser sind damals an die Zisterzienser verlorengegangen. Selbst die Prämonstratenser übernahmen einige Häuser. Seit 1220 erschienen auch die Mendikanten auf dem Plane und erhielten in den Städten sehr viele Niederlassungen.

Wie sie die religiöse Führung hatten an andere Orden abgeben müssen, so haben die Benediktiner jetzt auch auf dem Gebiete der Kunst die Führung abgegeben und zwar an Laien. Schon seit dem 11. Jahrhundert finden wir Laien tätig, zunächst auf dem Gebiete der Architektur und dann der Plastik. Im 13. Jahrhundert werden die Laienkünstler die Regel, die Benediktiner, welche sie einst in dieses Gebiet eingeführt haben, mußten sich allmählich auch ihrer Kräfte bedienen. Zu bauen gaben sie ihnen im 13. Jahrhundert nicht allzuviel. Die Klöster waren ja im 12. Jahrhundert hierin hinlänglich versorgt. Ganz wenig Kirchen wurden neu gebaut; zumeist wurde nur das schon Begonnene vollendet, oder das Vorhandene umgebaut. Auch die Benediktiner erschlossen jetzt ihre Kirchen den von Oberitalien und Südfrankreich hereindringenden Formen und Ideen und zeigten auch eine zeitgemäße Vorliebe für plastischen Schmuck. Die Hirsauer Kunst hatte diesen Schmuck bereits im 12. Jahrhundert vorbereitet, wie uns das prachtvolle Lesepult aus Alpirsbach, jetzt in Freudenstadt, die Statuen von Maria und Johannes aus Sonnenburg im Kunstgewerbemuseum in Köln, die Emporenbilder von Grönningen in Berlin, der weltbekannte Figurenschmuck des Engelchores in St. Michael in Hildesheim, die stillende Madonna aus dem Lorenzkloster im Museum in Lüttich und zahlreiche Tympanonreliefs, z. B. von St. Pantaleon in Köln oder von St. Godehard in Hildesheim, zahllose Architekturplastik an Portalen und Kapitellen bekunden. Diese Freude an Plastik nimmt in der letzten Zeit der romanischen Epoche zu und zeitigt hervorragende Werke. Eines der glanzvollsten ist wohl das Astrolabium aus St. Emmeram in Regensburg aus dem Anfang und das Hochgrab des Abtes Erminold in Prüfening aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, schon ganz im Geiste der Gotik behandelt.

¹⁾ Endres, Jos., Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram. Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte des mittelalterlichen Regensburg. Regensburg, Habel 1926, S. 90 ff. —
²⁾ Karlinger, Hans, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg. München, Schmidt, 1920.



Phot. Neue Phot. Gesellschaft, Berlin-Steglitz

CORVEY B. HÖXTER. ABTEIKIRCHE, AUSSENANSICHT. TURMBAU 11. JAHRH., GLOCKENTURM
1. HALFTE DES 12. JAHRH. LANGHAUS UND CHOR IN GOTISIERENDEN FORMEN 1667—1675



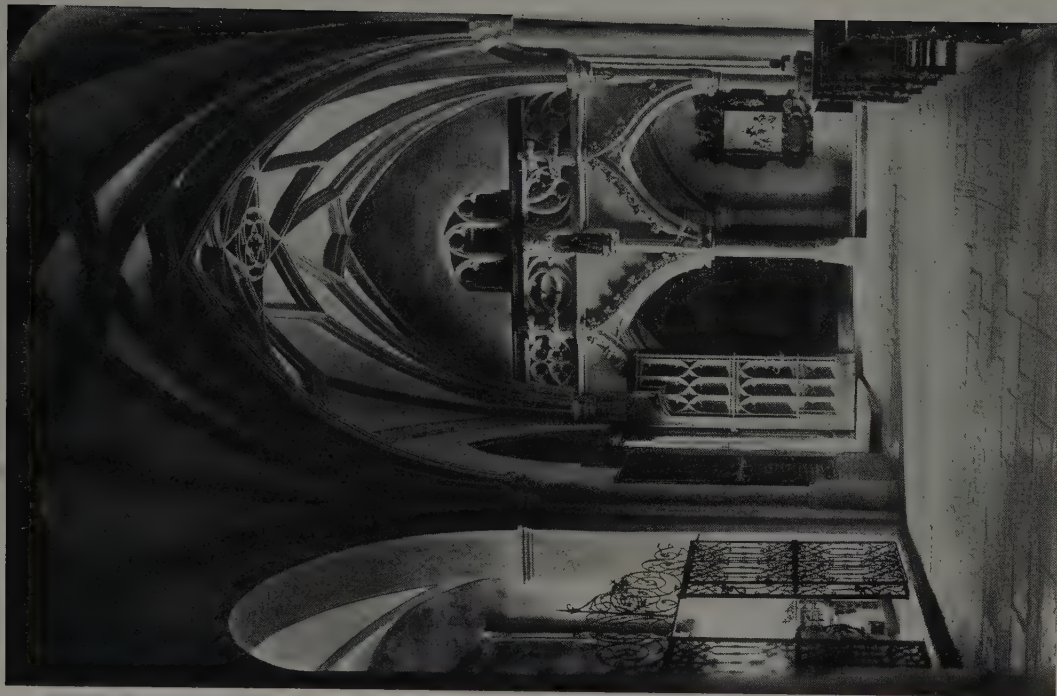
Phot. Sulger-Bühl, Stein a. Rh.

ABTEI STEIN A. RH. 15. JAHRH.

Die Meisterfrage ist noch ungeklärt. Es ist möglich, daß Mönche hierfür in Frage kommen, bei vielen Werken, wie in Wessobrunn, auch sehr wahrscheinlich, selbst bei dem Astrolabium aus St. Emmeram, aber wir wissen, daß damals bereits Laien für Klöster gearbeitet haben, und bei den fast internationalen Zusammenhängen der besseren Werke jener Zeit ist dies wohl die gegebene Voraussetzung. Hingegen waren Mönche die Künstler auf dem Gebiete der Miniaturmalerei. Wie in der vorausgehenden Zeit muß auch jetzt meist von Lokalkunst gesprochen werden, und doch sind große Zusammenhänge unverkennbar. Nicht mehr die Künstler sammelten sich jetzt in einer Meisterstätte, sondern die Klöster liehen einander die einzelnen Werke, ihr Text wurde abgeschrieben und ihr Bildschmuck kopiert. Dann und wann mögen große Meister in der Welt herumgekommen sein, wie der Conradus von Scheyern, welcher 1215 die hervorragenden Malereien des Matutinalbuches (Clm. 17401) gemalt hat, wahrscheinlich im Gefolge des Erzbischofs Conrad von Mainz, der zur Konsekration der Kirche nach Scheyern gekommen war. Ob die zahlreichen Miniaturen der Nonnenklöster damals von Nonnen selbst gefertigt wurden, entzieht sich bisher unserer Kenntnis, ist aber nicht ausgeschlossen. Wand- und Glasgemälde haben die deutschen Benediktiner ebenfalls geliebt und gefördert und vor allem das kirchliche Kunstgewerbe, wie uns verschiedene Werke z. B. der Henkelkelch in St. Peter in Salzburg oder die Schreine in Siegburg, der Godehardikelch in Hildesheim verraten. Einzelne Kirchengeräte, wie die eucharistischen Tauben, Leuchter, Abtstäbe, Kreuze wurden auch jetzt, wie früher als Handelsware aus Limoges und anderen Orten bezogen, nur die Prunkstücke eigenhändig gearbeitet oder in Bestellung gegeben.

So sehen wir die Benediktiner als Hauptfaktoren der deutschen Kunst in der frühmittelalterlichen Zeit. Nun setzt eine große Pause ein. Ist es nicht auffallend, daß, außer Iburg, Preetz, Liesborn, Tholey, Cornelimünster, Siegburg, Oels und dem Umbau in Weissenburg i. E. kaum ein Benediktinerkloster eine früh- oder hochgotische Kirche baut, während die Zisterzienser und selbst die Mendikanten hierin so eifrig sind? Es schien, als ob der Orden nun anderen die Führung überlassen wollte. Auch auf dem Gebiete der Wissenschaft können wir diesen Stillstand verfolgen. Den Benediktinern fehlte die straffe Organisation der übrigen Orden, die diesbezüglichen Versuche von Cluny und Hirsau haben sich auf die Dauer nicht bewährt. Auf dem Gebiete der Kunst hatten jetzt die Laien die ganze Führung in die Hand genommen und ließen die Klöster höchstens nebenbei mitkommen. Die wirtschaftlichen Verhältnisse sprachen jetzt auch in der Kunst ein entscheidendes Wort mit. Das ganze 14. Jahrhundert hat den Benediktinern nur ein größeres Kloster gebracht: Ettal (1333), und der Stifter ist dort auch der Bauherr. Fern vom großen Weltgetriebe bauen die Benediktiner in St. Lambrecht seit 1325 ihre majestätische Klosterkirche, 1376—90 die Benediktiner von St. Michael ihre nicht weniger großartige Kirche und das Kloster in Lüneburg und stellen um 1390 in derselben den kostbaren Altar »die goldene Tafel« auf, welche ihnen wahrscheinlich ein Flame gemalt hat. Einzelne Äbte bauen Kapellen, Kreuzgänge, errichten Grabmäler, stiften Kelche und Paramente; das Kunstleben der Benediktiner ist nicht ganz erloschen, aber dem Erlöschen nahe. Die politischen und sozialen Verhältnisse haben die Wirtschaftsfrage in den Vordergrund gestellt und die in vielen Klöstern streng durchgeführte Klasseneinstellung war der Kunst auch nicht gerade förderlich.

Die Situation änderte sich im 15. Jahrhundert. Die große Kunstwelle, welche damals über ganz Deutschland hinwegging, schlug auch an die Benediktinerklöster und mußte sie vielfach mit sich fortreißen. Zuerst mühten sich wieder einzelne Klöster für sich um die Kunst und dann wurde Kunsttätigkeit die Lebensaufgabe, weil sie der Ausdruck des regen inneren Lebens gewesen ist. Abt Petrus in Metten (1388—1427) eröffnet als einer der ersten den Reigen mit seinen Bauten, Buch- (Clm. 8201d) (Abb. S. 15) und Wandmalereien und Goldschmiedearbeiten. Daß seine Regelhandschrift 1414 entstand, ist nicht zufällig. Es ist die Zeit des Konstanzer Konzils. Eine stattliche Reihe deutscher Benediktiner-äbte hat sich dort getroffen. Das Ordensgefühl wurde wieder gestärkt, das Reformbedürfnis und der engere Anschluß größtenteils unumwunden anerkannt. Weitere Reformen zu Petershausen (1417), in Melk (1414), in Clus (1430) folgten. Es ist wichtig, auf diese Reformbestrebungen und Verbindungen der einzelnen Häuser durch dieselben hinzuweisen, denn wir haben schon gesehen, wie Reform und Zusammenschluß die Voraussetzung für eine durchgreifende und einheitliche Kunstpflege geworden sind. Eine Reihe von Klöstern haben sich im 15. Jahrhundert dieser Reform und diesem Anschluß



Phot. Max Switschek-Salzburg
ABTEI NONBERG, KREUZGANG, 15. JAHRH.



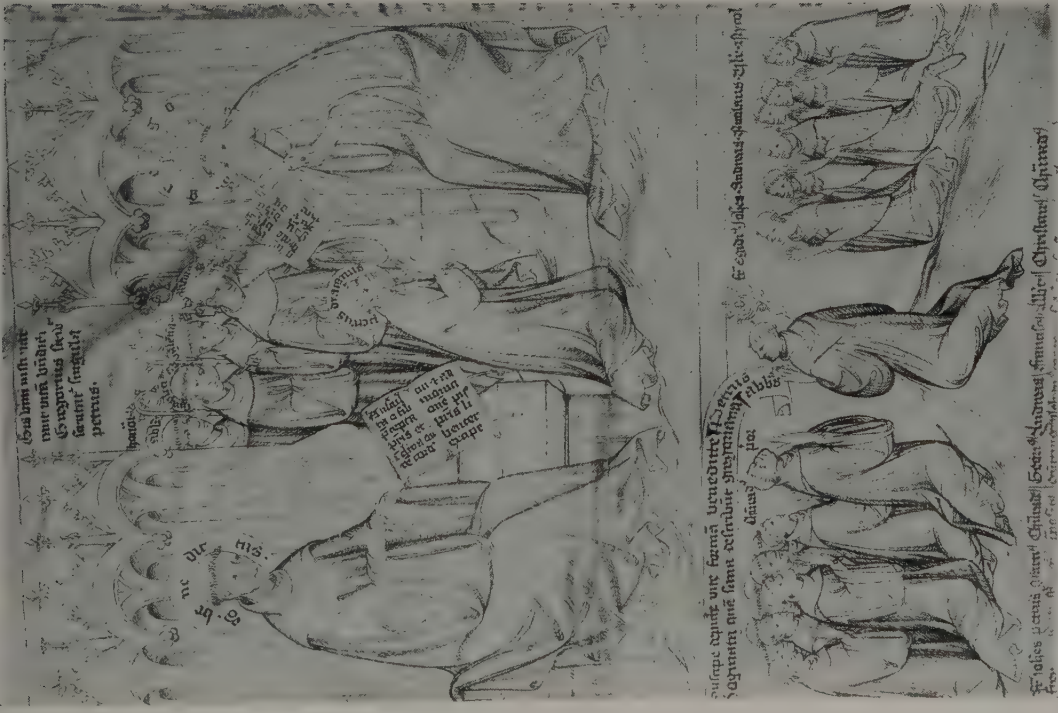
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin
BLAUBEUREN, MÖNCHSCHOR 1491-1499, STUHLWERK VON GEORG SYRLIN D. J. 1493

dadurch zu entziehen gewußt, daß sie sich damals und schon früher mit päpstlicher Genehmigung in Kollegiatstifte verwandelt haben. Es ist bezeichnend, daß mit dieser Verweltlichung die Kunst in diesen Klöstern für lange Zeit brachgelegt war. Durch die Hussitenkriege wurden in Böhmen viele Benediktinerabteien zerstört, mehrere derselben sind nachher im Schutte liegen geblieben. Aber dafür folgte in den übrigen der Reform die Kunst auf dem Fuß und zwar in einem Ausmaße, das eben nur in der Spätgotik seine Erklärung findet. Es war nicht mehr Eigenkunst der Mönche, aber die deutschen Künstler haben durch diese Arbeiten eine mächtige Förderung erfahren. In Melk konnte 1429 die vor mehr als hundert Jahren nach dem Brande wieder errichtete Abteikirche mit dreizehn Altären geweiht werden. Und zu Ende des Jahrhunderts hat man noch weitere wertvolle Altarwerke bei Jörg Breu in Augsburg und bei Cranach bestellt. Kostbare Altarzier und herrliche Paramente wurden für den Gottesdienst angeschafft. In Tegernsee haben die Reformäbte Kaspar Ayndorffer und Conrad Ayrinschmalz (1426—1491) ebenfalls Kirche und Kloster vollständig umgebaut und im Inneren auf das prächtigste ausgestattet. Wir staunen über die Höhe des Tributes, welchen sie der Kunst in ihrem Kloster bezahlt haben. Nur das Beste war ihnen gut genug. 1466—1502 wurde auch Blaubeuren vollständig umgebaut und noch heute gibt uns der intakt erhalten gebliebene Chor eine Vorstellung von dem Reichtum und der Höhe der damals eingeführten Kunst (Abb. S. 13 u. 17). 1489—95 war die majestätische Abteikirche in Ochsenhausen errichtet worden und anschließend das neue Kloster. In Weingarten ließ man die Kirche stehen, zierte sie aber mit köstlicher Einrichtung und baute ein neues Kloster. In Mondsee hatte schon der erste Reformabt Simon Reuchlin seit 1441 eine durchgreifende Erneuerung der Kirche, seit 1448 den Neubau des größten Teiles des Klosters durchgeführt; das genügte aber seinem Nachfolger Simon Eck (1463—99) nicht und er baute die heutige große dreischiffige Hallenkirche mit der Sakristei und Bibliothek und ließ 1487 die Kirche und 1497 das Kloster weihen, und auch die vielbesuchte Wallfahrtskirche in St. Wolfgang ist seine Schöpfung. 1463—1507 baute die Äbtissin von Nonnberg die Kirche mit der interessanten Krypta. In Stein am Rhein hatte der letzte katholische Abt David von Winkelsheim (1505—1516) eine rege Bautätigkeit entfaltet, das Kloster größtenteils neu gebaut und geradezu fürstlich den Abteisaal hergerichtet. In St. Ulrich und Afra in Augsburg hatte Abt Johannes Hohensteiner 1452 eine neue Blüte seines Klosters eröffnet, sein Nachfolger Melchior Stammhaim 1467 den Grundstein zur neuen Kirche legen lassen und als diese schon 1474, noch nicht fertig, in sich zusammengestürzt war, wurde 1475 das Werk von neuem begonnen, und bis 1500 war das Langhaus fertig und größtenteils auch eingerichtet; wir sind über diesen Bau nicht bloß, sondern auch über alle Kunstaufgaben des Klosters in jener Zeit sehr gut unterrichtet und es entrollt sich beim Schauen der dortigen Leistungen ein ganz gewaltiges Bild vor unseren Augen¹⁾. In Schaffhausen baute man 1484 die neue Abtei, in Mariaberg bei Rorschach bauten die Äbte von St. Gallen nach der Zerstörung von 1489 das Kloster neu auf, zuletzt den Kreuzgang (1512—19). In Einsiedeln war nach 1465 und nach 1509 die Abtei- und Wallfahrtskirche neu gebaut worden. Am Rhein und in Norddeutschland sind vollständige Umbauten selten, Neubauten kaum zu finden, aber die aus der romanischen Zeit übernommenen großen Bauten wurden repariert, erhielten eine zeitgemäße, neue und fast überall sehr reiche Einrichtung. Chorgestühle forderte die Reform und Altäre das Bestreben der Spätgotik. Es wäre ein Kapitel für sich, all diese Mobiliarstücke mit den damals so ungewöhnlich prunkvoll erstellten Kirchengeräten in einem großen Bilde zu schauen und wir wüßten ohne weiteres schon, daß die Benediktiner damals mächtige Förderer der deutschen Kunst gewesen sind. Es seien nur zwei Altäre jener Zeit genannt, welche als eine der besten Altäre überhaupt bezeichnet werden können: der Altar von Blaubeuren (1493) Abb. S. 17) und der von St. Wolfgang in Oberösterreich (1481). Die Grabplastik stand zunächst im Dienste der Stifter, der Äbte und der Wohltäter. Die einzelnen Abteien überboten einander an Stiftergräbern. Die Benediktiner haben in Seeon, Rott a. I., Tegernsee und Ebersberg damals die Höchstleistungen auf diesem Gebiete geschaffen. Im 15. Jahrhundert haben fast alle Benediktinerabteien das Recht der Pontificalien erworben. Nun war für den Abt nicht mehr der rechte Platz, wie

¹⁾ Hartig, Mich., Das Benediktinerstift St. Ulrich und Afra in Augsburg, Augsburg, Dr. Filser 1923; S. 33—42.



AUS DER BIBLIA PAUPERUM AUS TEGERNSEE
KOLORIERTE FEDERZEICHNUNG. UM 1350
CLM. 19414 FOL. 167r



ABT PETRUS VOR MARIA. AUS »VINCENTII BELLOVACENSIS
SPECULUM HISTORIALE« AUS METTEN. UM 1414
FEDERZEICHNUNG AUS CLM. 8201d

bisher, im Kapitelsaale, er wurde in der Kirche begraben, und ein entsprechend würdiger Stein mußte der Nachwelt seine hohe Würde auf den ersten Blick verkünden. Mit der Reform blühte die Buchkunst noch einmal in den Benediktinerklöstern auf und erhielt sich bis zur Jahrhundertwende, trotz der damals erfundenen Buchdruckerkunst. Aber jetzt waren Schreiber und Illuminator streng voneinander geschieden. Während die ersteren dem Mönchsstande angehörten und sich oft durch eine besonders kunstvolle Kalligraphie auszeichneten, waren die letzteren fast ausschließlich Laien, welche von Kloster zu Kloster zogen und denselben ihre Dienste anboten.

So hatte der Benediktinerorden in Deutschland am Ausgange des Mittelalters seine alte Position wenigstens größtenteils wieder zurückerobert. 1455 ist in Andechs sogar eine blühende Abtei neu errichtet worden. Wenn er seine frühmittelalterliche Bedeutung für die Erziehung und den Unterricht nimmer erringen konnte, waren hier mehr die Zeitverhältnisse als er selbst schuld. In mehreren Klöstern gab es bedeutende Humanisten. Die Kunstbestrebungen lassen erkennen, daß der Orden nicht nur mit der Zeit zu gehen verstand, sondern auch allen Ernstes seine Zeit mitheben wollte. Mitten in den Jubel über diesen freudigen Aufschwung klangen die schrillen Töne einer furchtbaren Heimsuchung. Noch waren viele Äbte mit der Reform nicht fertig, noch arbeiteten viele unermüdlich an der Ausstattung von Kirche und Kloster, da kam der Bauernkrieg von 1525 und hat in Schwaben, Franken und Thüringen die Klöster entsetzlich mitgenommen, einige, namentlich Nonnenklöster in Mitteldeutschland konnten sich überhaupt nicht mehr von diesem Falle erheben. Den meisten gelang dies wohl, aber sie standen nur mehr für kurze Zeit wieder auf: die unselige Reformation hat im deutschen Reiche 71 Männer- und 82 Frauenabteien dem Orden entrissen. Gewiß, einige derselben hatten durch ihren inneren Verfall die Reformation als eine Erlösung begrüßt, selbst Bursfeld, das noch immer das Haupt der letzten Reform gewesen ist, aber viel mehr sind als tapfere Krieger ehrenvoll im Kampfe gefallen. Der Orden war dadurch in Deutschland sehr geschwächt worden, aber er war nicht untergegangen. Die meisten Reichsabteien und die Klöster jener Gebiete, deren Herrscher dem alten Glauben treu geblieben waren, lebten weiter und einige haben selbst mitten in protestantischen Ländern zum Weiterleben Mittel und Wege gefunden, z. B. Corvey, Huysburg, Ammensleben usw.

Die Zeit der Reformation ist keine kunstfreundige Zeit. Die Klöster waren damals alle mit Kunst überreich versorgt und es ist begreiflich, daß sie sich gegen die neue Kunstform der Renaissance etwas reserviert verhielten, war doch in ihrem Gewande die schreckliche Glaubensbewegung in das Land gezogen. Zudem lagen die wirtschaftlichen Verhältnisse nicht günstig und die meisten Klöster litten sehr unter Mangel an geeigneten Mönchen und Nonnen. Doch ist die Kunstliebe und Kunstpflege auch jetzt nicht völlig erloschen. Abt Kaspar Kindelmann von Ottobeuren (1547—1584) z. B. hat damals seiner Kirche und seinem Kloster eine glänzende Renaissanceeinrichtung gegeben; auch in Ochsenhausen zeigten sich solche Bestrebungen. Kirchliche Geräte und Paramente finden sich aus jener Zeit da und dort. Als der Sturm sich wieder etwas gelegt hatte, als durch das Bemühen der bayerischen Fürsten eine neue deutsche Renaissance entstanden war, welche auch dem Ängstlichen religiös unverdächtig vorkommen mußte, haben sich auch die Benediktiner wieder auf dem Gebiete der Kunst vorgewagt. Der Abt Vitus Höser von Oberaltaich (1614—34) hat Kirche und Kloster in majestätischen Maßen und würdigen Formen aufgebaut. 1626 wurde in Fulda vom dortigen Fürstabt für Benediktinerinnen Kirche und Kloster errichtet. Der Abt Stephan Reitberger von Scheyern (1610—34) hat Kirche und Kloster umgeändert, 1615 fing man in Ochsenhausen den Klosterbau an, 1620 wurde der Umbau der Kirche in Göttweig begonnen, 1629—31 die Kirche zu St. Walburg in Eichstätt errichtet. Ein ganz besonderer Förderer der Kunst ist Johannes Merk (1600—1632), welcher nach den ursprünglich gotischen Formen den Chor seiner Ulrichskirche in Augsburg⁷ ausgebaut und prunkvoll in Spätrenaissance ausgeziert hat.

Diese neue Kunstart wurde in ihrer Entwicklung durch den Dreißigjährigen Krieg jählings unterbunden. Auch die deutschen Benediktiner mußten ihm ihren Tribut bezahlen. Sehr viele Klöster hat der Feind ausgeplündert und ausgeraubt, zwei dem Erdboden gleichgemacht. Solange er im Lande weilte, konnte von einer Kunst nicht die Rede sein. Der Krieg hatte für die Benediktiner viel, sehr viel Leid gebracht und doch auch wieder sein Gutes. Es war den Klöstern nach der Reformation klar, daß sie sich umstellen mußten, sollten sie ihre Zeitaufgabe nicht verkennen, und der Krieg mit seinen Folgerungen hat



Phot. Fritz Höfle-Augsburg

BLAUBEUREN, SCHREINALTAR DER ULMER SCHULE 1493
VON JÖRG SYRLIN D. J., GREGOR ERHARDT, ZEITBLUM, J. STOCKER, B. STRIGEL U. A.

diesen Entschluß erleichtert. Die Klöster erkannten jetzt ihre neue Bedeutung für die Welt und sie haben die Konsequenz daraus gezogen. Sie sahen jetzt in der Förderung der Kunst nicht das letzte Mittel, ihrer Zeit zu helfen. Noch vor dem Kriege hatte der Erzbischof Wolf Dietrich in Salzburg die Barockkunst eingeführt. Das Samenkorn war auf einen äußerst fruchtbaren Boden gefallen. Die neue Kunst entsprach viel besser als die vorausgehende Renaissance und sie ist nach dem Kriege sofort aufgegriffen worden. Noch während des Krieges haben Äbte, deren Gebiet vom Feinde verschont geblieben war, ihr Kloster barock umgebaut, den Mönchen ein angenehmes Haus gerichtet und der Welt durch die regelmäßige Anlage das geordnete Leben im Hause und durch die imposante Wirkung des Ganzen die führende Bedeutung eines Klosters gezeigt. Honorat Kolb von Seeon (1634 bis 1652) ist hier vorangegangen. Er baute ein neues Kloster und ließ die Kirche im neuen Geschmacke ausziehen; dasselbe geschah in St. Lambrecht. 1640—44 hat dort der welsche Baumeister Domenico Sciasca das geradezu fürstliche Stiftsgebäude aufgeführt und gleichzeitig wurde die Kircheneinrichtung vollständig erneuert. Auch in St. Paul in Kärnten entstand bis 1645 ein neues Kloster, 1630 in Vormbach. Die Schotten hatten sich in Wien 1638—43 durch die beiden Andrea Allio die jetzige Kirche bauen lassen. In Michaelbeuren wurde 1614—26 die Kirche barockisiert, 1648 folgte jene in Marienberg; die Umgestaltung der Wallfahrtskirche in Mariazell dauerte von 1644—1710. Noch während der letzten Kriegsjahre war Kempten durch Zerstörungen des Feindes gezwungen, Kloster und Kirche neu zu bauen, das Werk stellt die erste in echtem Barockeifer empfundene Nachbildung des Salzburger Dom- und Residenzbaues dar, ohne deren Kopie zu sein.

Nicht die Not, sondern die bereits stark erwachte Baulust führte zum Neubau der Kirche in Mariastein (1648—55) und in Lambach (1652—55), 1655—91 zum Umbau der Abtei St. Emmeram, 1663 zum Bau der Abtei in Prüfening und 1666 des Klosters in St. Gallen. In Corvey hatte der Fürstabt Bernhard von Galen 1667—75 Kirche und Kloster umbauen müssen, weil der Feind dieselben fast vernichtet hatte, aber es ist auch der letzte Bau, zu dem unbedingte Not gedrängt hat. Die vielen commendierten Bauten hatte nicht mehr die Not allein diktiert, sondern sie waren eine Forderung des neuen Zeitgeistes der Mönche und der Seelsorge. Auch die Benediktiner haben ein gut Teil durch Bauten dazu beigetragen, dem Volke materiell und ideell wieder aufzuhelfen, die katholische Gegenreformation auch sinnfällig zu dokumentieren. Wir dürfen nicht vergessen, daß die alte Kunst immer das Resultat des Denkens und Fühlens seiner Zeit war und nicht das Diktat eines führenden Künstlergeistes; darum konnten sich die Leute in alten Bauten nicht mehr wohl fühlen und wenn sie noch so reich in der romanischen und gotischen Zeit gebaut und ausgeziert worden waren. Das Alte war ihnen ein Rätsel geworden und sie wollten namentlich im Heiligtume eine allen verständliche, eine allen gewohnte Sprache. Eine Folge des Tridentinums waren die neuen Kongregationsbestrebungen. Ist es Zufall, daß ihre Verwirklichung einer neuen mächtig aufflammenden Kunstliebe der Klöster vorausging? Die deutschen Benediktiner haben viel später als die französischen und belgischen damals ihre Zusammenschlüsse erreicht, sie haben sie recht hart erkämpfen müssen. 1603 war als erste die schwäbische, noch im gleichen Jahre die schweizerische gegründet, 1617 die österreichische, 1624 die Straßburger, 1627 die Salzburger, die bayerische erst 1689. Die 1631 in Regensburg so eifrig betriebene große deutsche Kongregation ist freilich hintertrieben worden, aber die 1620 gegründete Benediktiner Universität in Salzburg bot dafür etwas Ersatz.

Daß der Reform tatsächlich mächtiges inneres Leben folgte, erschen wir aus dem Bestreben, dem Mönchchore in der Kirche durch den entfernten Lettner eine neue passende Stellung zu verschaffen. In Andechs erscheint er 1669 zum ersten Male auf dem Lettnerersatz, der Orgelempore, gleichzeitig wird er in Benediktbeuren hinter dem Hochaltar, über der Sakristei eingerichtet und durch Fenster neben dem Altar mit der Kirche verbunden, so geschieht es 1677 in Garsten, 1688 auch in Pfäfers, 1689 in Tegernsee, 1690 in Weißenhohe. In Mallersdorf wird 1670 der Chor unmittelbar hinter einen Tabernakelbau gestellt, vor den Altaraufbau, und ein Gleiches geschieht in Banz. In Muri erhielt 1695 der Chor wieder seinen ursprünglichen Platz vor dem Hochaltar und in der Folge haben sich die schweizerischen und schwäbischen Klöster zumeist hieran gehalten. Die Reformbestrebungen erklären auch am besten, warum vielfach jetzt nur das Kloster neu gebaut wurde, während man sich mit einer Umgestaltung der Kirche begnügte oder sie erst später folgen ließ. Das Kloster erhielt einen Schloßcharakter und die Kirche wurde dann äußerlich zu-



Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien

LUKAS VON HILDEBRAND, BAUPLAN DES STIFTES GÖTTWEIG (NIEDERÖSTERREICH) 1719
STICH VON S. KILIAN



Phot. Postiay A.-G., Wien

ABTEI MELK, SÜDFRONT VON JAKOB PRANDAUER 1702/36

nächst durch die Fassade in diese neue Linienwelt eingefügt, um das Wichtigste am ganzen Baue doch nicht zu sehr in den Hintergrund zu drängen. Bei Frauenklöstern war die Kirche viel organischer mit dem Klosterbau verbunden, weil die rückwärtige Hälfte der Kirche mit der Choranlage im Kloster sein mußte und darum wurden hier regelmäßig Kloster und Kirche gleichzeitig neu gebaut. Übrigens haben einzelne Männerklöster damals auch schon Kirche und Kloster gleichzeitig gebaut, wie z. B. Garsten, Fischingen, Pfäfers, Dissentis, Muri, St. Trudpert und Irsee. Auch die Benediktiner übernahmen nach dem Dreißigjährigen Kriege Seelsorge als eine Hauptaufgabe, als eine besondere Art des opus Dei der Regel, und im Dienste der Seelsorge haben sie die Klosterkirche als Wallfahrtskirche eingerichtet oder eigene Wallfahrten gebaut.

Durch das reiche Schaffen der Klöster ist damals die Kunst wieder Gemeingut des Volkes geworden. Es ist nicht zufällig, daß Barock und später Rokoko gerade in Süddeutschland so volkstümlich geworden sind, eben dort, wo es damals noch die vielen Klöster gegeben hat, während Barock in Mittel- und Norddeutschland fremd bleibt, Rokoko kaum vorkommt. Durch die Bauten der Klöster sind hervorragende Talente geweckt und gefördert worden. Es ist nicht zufällig, daß uns in den meisten Klöstern immer wieder die gleichen Meister begegnen. Doch haben auch da und dort Mönche von diesen Meistern gelernt und dann erfolgreich sich weiter betätigt, wie besonders Fr. Caspar Moosbrugger von Einsiedeln, ein Glied der Vorarlberger Künstlerfamilien, welcher von 1683—1722 eine Reihe von Klöstern und Kirchen gebaut, bei anderen zu Rate gezogen wurde und Pläne geliefert hat. Seine Kunst spielt in der nationalen und lokalen Umgestaltung des Barock eine Rolle¹⁾. Auch P. Christoph Vogt von Ottobeuren, Fr. Lucas Zais in Benediktbeuren, Fr. Andreas Schreck in Weingarten, Abt Cajetan Scheyerl in Attel haben mit Erfolg als Architekten sich betätigt. In Admont war der Laienbruder Benno Hahn weitberühmt durch seine hervorragenden Stickereien.

War schon das 17. Jahrhundert eine Glanzzeit für das Wiederaufblühen des Benediktinerordens gewesen, so gilt dies noch viel mehr vom 18. Jahrhundert. Die großen Abteien in Österreich, Bayern, Schwaben und Franken überbieten alles, was vorher jemals die Benediktiner gebaut haben. Ihre Klöster waren getragen von der Werteinschätzung der Aufgaben des Ordens, Gott und der Welt gegenüber.

Als erste Kunststätte galt natürlich die Kirche, und wir wissen aus den Tagebüchern der Bauherren, daß sie in deren möglichst reichen und gediegenen Ausstattung die Erfüllung einer eigenen Gottesaufgabe sahen und daß ihnen kaum das Beste gut genug erschien. Der Zeitgeschmack hat sich damals rasch geändert, auf das Barock folgte um 1720 in seinen Nuancen das Rokoko, dem Rokoko um 1770 das Louisseize. Die Benediktiner wollten mit wenigen Ausnahmen immer das Modernste schaffen, nur so glaubten sie ihre Gottesaufgabe dem Volke gegenüber zu erfüllen. Das Rokoko entstand in Frankreich als eine sinnenfällige Kunst in den Salons der Lebewelt, daß sie ungehinderter ihren Genüssen nachgehen konnte. Frankreich hat dieser Kunst den Eintritt in das Heiligtum verwehrt. In Süddeutschland ist Rokoko zur Kirchenkunst geworden, in einem Grade, der an die Höhe der Kunst der Gotik heranreicht, und die Benediktiner haben hierin das Bedeutendste geleistet, die Namen Weltenburg (1717), Münsterschwarzach (1720), Ottobeuren (1737), Zwiefalten (1738), Amorbach (1742), Rott a. Inn (1759), St. Gallen (1755) sprechen hier für sich, und sie sind nur die allerbesten unter den vielen guten Neubauten, von den vielen meist sehr gut gelungenen Umänderungen gar nicht zu reden.

Nächst der Kirche galt die besondere Liebe dem Orte der geistigen Anregung, der Bibliothek. Ottobeuren war hierin 1719 führend vorangegangen. Es waren Prunkräume der Wissenschaft, Repräsentanten der GeistesEinstellung der Benediktiner. Zur Repräsentation wurden Fürstenzimmer und schließlich Kaisersäle gebaut, von welchen hier nur jener von Ottobeuren, des Idealklosters des Rokoko genannt sei (Abb. S. 27). Um 1770 war in der deutschen Kunstwelt dem Rokoko das Louisseize gefolgt und auch diese Form haben die Benediktiner aufgegriffen.

Es lag eine gewisse Gefahr in dem Bestreben, die Klosterkunst dem Zeitgeist anzugleichen, trotz der ungleich größeren Vorteile, welche dasselbe mit sich brachte. So finden wir einige wenige Klöster, welche im 17. und 18. Jahrh. trotz der Zeit sich enge an die Gotik

¹⁾ Birchler, Linus, Einsiedeln und sein Architekt Bruder Caspar Mosbrugger. Augsburg, Dr. Filscher 1924.



Phot. Postkarten-Industrie A.-G., Wien

ABTEI GARSTEN BEI STEYR A. D. ENNS (OBERÖSTERREICH) VON GIOV. BATT. CARLONE 1677—1693



Phot. A. Ryffel, Zürich

KLOSTERKIRCHE RHEINAU (SCHWEIZ), CHOR MIT BLICK INS HAUPTSCHIFF
VON FRANZ BEER 1705—1707

angeschlossen haben, an jene Zeit, welche vielen mehr den Ernst des religiösen Lebens charakterisierte. So hat der Fürstabt von Fulda schon 1627 die Benediktinerinnenkirche St. Maria in ihren Formen stark der Gotik angeglichen; ein gleiches taten die Benediktiner beim Bau der Wallfahrtskirche in Mariastein (1648), der Abt Maurus Finzguth von Kladrau hat 1712—26 den Architekten Giov. Santini aus Prag, einen Italiener, veranlaßt, seine neue Stiftskirche außen ganz gotisch zu halten und im Inneren Gotik mit Barock und Rokoko zu mischen, eine Eigenart, wie sie sonst nicht wieder vorkommt. Die Mönche von Prüm haben 1721 mitten in ein neues Barockkloster eine gotische Kirche gestellt, welche ebensogut im 14. Jahrhundert gebaut sein konnte und in Maursmünster hat Abt Anselm III. 1769 den Chor der Kirche ganz gotisch dem spätromanischen Langhaus angefügt.

Wir haben bisher fast ausschließlich nur von der Benediktiner-Architektur des Barock und Rokoko gehört, als ob Plastik und Malerei vergessen worden wären. Die seltene Harmonie, mit der damals die drei Künste einen Raum geschaffen haben, sprechen schon dagegen, dabei wirkten da und dort Mönchshände mit, Abt Benedict Ziegler in Asbach, Fr. Martin Dreyer und Fr. Othmar Bestle in Wiblingen und Neresheim, wie des Fr. Gerhard in Prüfening, des P. Amand in Fultenbach, des Frater Tobiaschu in Niederaltaich.

Rechnen wir zu diesen Bauten, Plastiken und Malereien das Kunstgewerbe, welches die Benediktiner höchstens in der Spätgotik in einem ähnlich reichen Ausmaße gefördert haben wie in der Barock- und Rokokozeit. Die Silberablieferungen in den Revolutionskriegen, die Säkularisation, Verständnislosigkeit des 19. Jahrhunderts haben hier den einstigen Stand viel, viel mehr als dezimiert und trotzdem ist noch sehr viel vorhanden und sehr Kunstvolles und Kostbares. Zu den großen Kirchenfesten waren ja diese Dinge nötig, ihr Gebrauch hat der Liturgie erst die entsprechende Füllung und Belebung gegeben. Selbst nach der Silberablieferung, als die Klöster alle in großer Not waren, haben sehr viele sogleich wieder Leuchter und Reliquiarien in Silberblech bestellt, weil ihnen diese Dinge für den Festgottesdienst unbedingt notwendig erschienen; in St. Ulrich und Afra in Augsburg haben die Mönche, auch nach der Säkularisation, obwohl selbst bitterarm, noch manches für ihre ausgeraubte Kirche herbeigeschafft.

So steht die Kunstgeschichte der deutschen Benediktiner in der nachmittelalterlichen Zeit glänzend vor unseren Augen und heute können sich viele mit Recht nicht genug über das damals Geschaffene wundern. Keine, auch nicht die glänzendste Zeit der früheren Epochen hat hierin mehr geleistet. Die Klöster waren für eine glänzende Zeit hergerichtet, aber es ist anders gekommen. Noch waren nicht alle fertig mit ihren Schöpfungen, da hörten sie auf zu sein. Dem Klostersturm des Kaisers Joseph II. fielen in den Erblanden zum Opfer die meisten Männerklöster und einige Frauenklöster; auch Admont und Kremsmünster standen bereits auf der Liste. Es war ein harter Schlag für den Orden, ein noch härterer für die Kunst. Die größten Werte wurden um einen Spottpreis verschleudert oder sind spurlos verschwunden, die prachtvollen Gebäude wurden dem allmählichen Verfall preisgegeben, wie wir dies heute da und dort, z. B. in Kladrau sehen müssen.

Aber dieser Schlag war nur ein Anfang. Gleichzeitig erhob sich die Aufklärung und rüttelte an dem inneren Bestande manchen Hauses. Sie war eine Zeiterscheinung, über die man Herr zu werden hoffte. Nur drei, allerdings bedeutende Fürstabteien wurden durch sie dem Orden entfremdet: Murbach, das sich 1764 in ein Collegiatstift verwandeln ließ, Fulda und Corvey, die 1752 und 1792 die Verwandlung in ein Bistum erreichten. In Fulda blieb wenigstens ein Benediktinerpriorat weiterbestehen. Die ähnlichen Bestrebungen Kemptens führten nicht mehr zum Ziele. Zum dritten Schlage holte die französische Revolution aus und ihr fielen alle links des Rheines gelegenen Männer- und Frauenabteien des Ordens 1792 zum Opfer. Die Klöster rechts des Rheines zitterten, aber verzagten nicht und wir finden in manchem selbst damals noch Kunstbestrebungen. Der Friede von Luneville (1801) bereitete ihr Ende vor und der Reichsdeputationshauptschluß von Regensburg (25. II. 1803) hat dasselbe ausgesprochen, resp. besiegelt. 1805 folgten die uralten Abteien von St. Gallen und Mehrerau diesem Schicksale, 1810 unter Jérôme von Westfalen jene Abteien in Preußen, welche 1803 juristisch nicht recht zu fassen waren. 1838 Pfäfers, 1845 Muri, 1845 Fischingen und 1862 Rheinau.

Nur mehr Reste von der alten Größe und Herrlichkeit waren in der Schweiz und in Österreich übriggeblieben, wo 1802 St. Lambrecht und 1809 St. Paul (St. Blasien) wiedererstanden waren, Reste des Ordens, dem Deutschland den größten Teil seiner ersten Kultur und eine so reiche Kunst zu verdanken hat. König Ludwig I. von Bayern hat die Be-



KREMSMÜNSTER, FISCHBEHÄLTER 1691

Phot. B. Reiffenstein, Wien



KREMSMÜNSTER, BIBLIOTHEK 1675

Phot. B. Reiffenstein, Wien

deutung dieses Verlustes erkannt, freilich mehr auf dem Gebiete der Wissenschaft als der Kunst, und er hat acht Abteien wieder errichtet und 1850 St. Bonifaz in München neu gegründet und ihm Andechs unterstellt. 1858 schlossen sich die altbayerischen Klöster zu einer Kongregation zusammen, der sich 1894 St. Stephan anschloß. 1900 kam die Wiedererrichtung von Ettal, 1904 von Plankstetten, 1919 von Niederaltaich. Von einer Kunsttätigkeit im Sinne und Ausmaße der alten Klöster konnte keine Rede sein, dazu fehlten die Mittel und die Leute, aber die Tradition wurde doch nicht unterbrochen; in Metten lebte und wirkte als Mönch der Maler Lukas Schraudolph und in St. Bonifaz in München verrät heute großes künstlerisches Können Bruder Wilfried Braumüller; die Äbte von Scheyern, St. Stephan und Ettal haben gewaltige Bauten für ihre Studienanstalten aufgeführt, die Klosterkirchen wurden mehrmals der Restauration unterzogen.

1862 erstand in den leeren Räumen des Augustinerchorherrenstiftes Beuron ein Benediktinerkloster, das sich ungewöhnlich rasch entwickelte, 1875 nach Tirol in die Verbannung wandern mußte, aber von dort aus Emaus in Prag (1881) und Sekkau (1883) gründen und 1887 siegreich nach Beuron heimkehren konnte und seitdem vierzehn weitere Klöster in und außer Deutschland gegründet hat, unter denen Maria Laach (1892) für unsere Ideen ganz besonders zu nennen ist. St. Ottilien, das 1884 für die Heidenmission errichtet wurde, hat deutsche Kunst nicht bloß in der Heimat, sondern auch in den Missionsgebieten, besonders in Afrika und Korea bereits mit Erfolg gefördert. Die Beuroner Kongregation hat sich als Zweigprogramm auch das Schaffen und die Pflege einer neuen Mönchskunst mit starkem liturgischen Einschlage gewählt und bisher auch mit großem Erfolge durchgeführt. Ihre Art und ihre Höhe ist mit dem Namen des P. Desiderius Lenz enge verbunden; aber er war nur der Lehrer und der Führer einer größeren Schülerschar, welche nicht bloß in Deutschland, sondern besonders auch in Monte Cassino wirklich Erhabenes geleistet in Architektur, Plastik und Malerei und nicht zuletzt auf dem Gebiete des Kunstgewerbes und sich einen Ehrenplatz gesichert hat in der modernen deutschen Kunstgeschichte¹). Die Beuroner Kunst hat einen Ableger in Maria Laach erlebt, der dortige Bruder Notker sucht mit Geschick die ursprünglich gewollt starren Gestalten von Beuron den modernen Bestrebungen anzugleichen, ohne die Eigenart dieser Mönchskunst aufzuheben und namentlich auf die starke Betonung des seelischen Gehaltes zu verzichten.

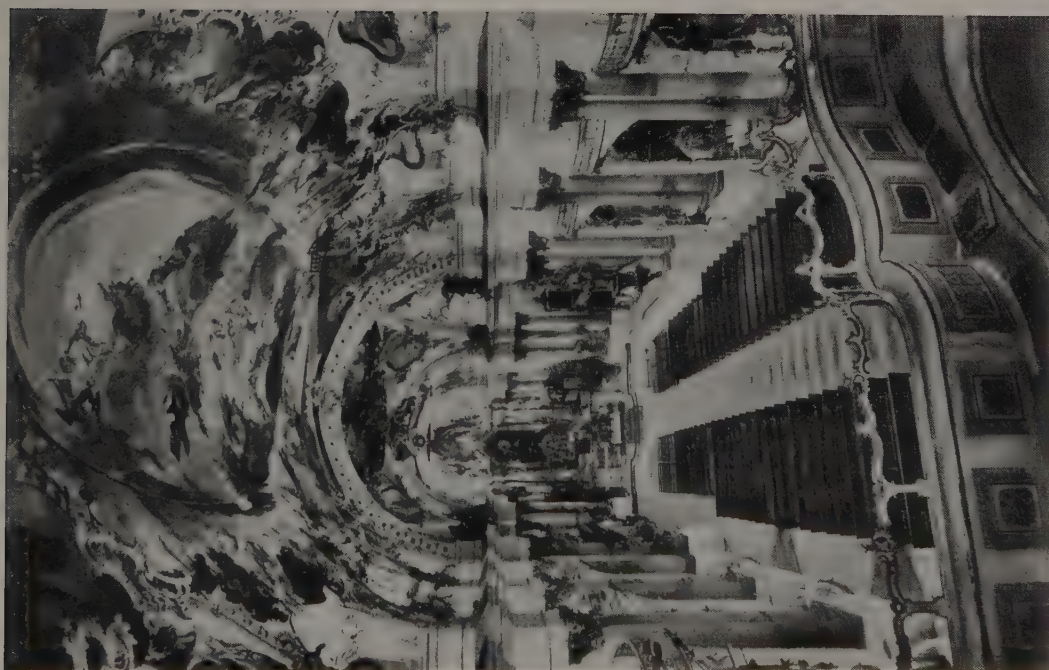
Eine mächtige Förderung der deutschen Kunst haben auch die aus Mariastein und Delle vertriebenen Benediktiner in St. Gallus bei Bregenz angedeihen lassen und durch den Bau und die Ausstattung von Kirche und Kloster bewiesen, daß die Benediktiner-Kunst auch den Forderungen der Zeit Rechnung trägt und nicht bloß in vergangenen Formen ihre Berechtigung gehabt hat. Deutsche Benediktiner haben selbst in Übersee der deutschen Kunst ihren Tribut bezahlt, wie uns die monumentalen Entwürfe des bekannten Professors Berndt für die Abtei St. Paul in Brasilien erkennen lassen, ohne der mannigfachen Arbeiten zu gedenken, welche die aus Deutschland ausgezogenen und heute so segensreich wirkenden Benediktiner in Nordamerika, deutschen Künstlern und Kunstwerkstätten auf den verschiedensten Gebieten übertragen haben.

So ist durch die Benediktiner einst deutsche Kunst geschaffen worden, in den Zeiten der Karolinger und der frühromanischen Epoche, so haben Benediktiner die deutsche Kunst durch ihre Tätigkeit sehr stark gefördert in der Zeit der Spätgotik, so sind die Benediktiner ein Faktor gewesen, mit denen die deutsche Kunst in den Tagen des Barock und Rokoko rechnen konnte nicht bloß, sondern rechnen mußte, da sie in jenen majestätischen Bauten die Hochentfaltung dieser beiden Stile ermöglicht haben; so haben Benediktiner der deutschen Kunst den Louisseize-Stil in St. Blasien zuerst vermittelt und dann in den anderen Klöstern weiterentwickelt. Die Vernichtung ihrer Klöster im Josefinischen Klostersturm und in der Zeit der französischen Revolution und der Säkularisation war für die deutsche Kunst ein schwerer Schlag, von dem sie sich bis heute nicht erholt hat. Der Benediktinerorden und die deutsche Kunst sind zwei Dinge, welche voneinander nicht getrennt werden dürfen, ja, zufolge der historischen Entwicklung nicht voneinander getrennt werden können.

¹) Kreitmaier, Jos. S. J., Beuroner Kunst, eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Freiburg, Herder, 3. Aufl. 1921.



OTTOFEUREN, KLOSTERKIRCHE
 HAUPTSÄCHLICH VON J. M. FISCHER 1737—1766
 Phot. Adolf Fergg, Ottofeuren



ZWIEFALTEN, MÜNSTERKIRCHE
 INNERES VON J. M. FISCHER 1738—1765
 INNENEINRICHTUNG VON J. M. FEICHTMAYER
 Phot. R. Kufier, Zwiefalten



OTTOBEUREN, KAISERSAAL. UM 1720

Rundschau

Berichte aus Deutschland

ERÖFFNUNG

DER NEUEN AUSSTELLUNGSRÄUME DER GALERIE FÜR CHRISTL. KUNST

Gewiß bedeuten die neuen, in ihrer sachlich-vornehmen Haltung wunderschönen Ausstellungsräume in München an der Ludwigstraße nicht nur für die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst den Beginn eines neuen Abschnittes ihres Ausstellungswesens, das für diese nicht immer leichte, aber segensreiche Arbeit hier endlich den würdigen repräsentativen äußeren Rahmen gefunden hat. Ebenso wichtig ist die Tatsache, daß einer der edelsten Zweige alles Kunstschaffens, die künstlerische Arbeit im Dienste des christlichen Gedankens, hier dauernd der künstlerischen Allgemeinheit, deren Kritik und Wertung, der Erkenntnis von dem Sinn ihrer Neubelebung offensteht. Jeder, der Augen hat, kann hier sehen, wie die christliche Kunst von einem bescheidenen, abseitigen, oft versteckten und gering geschätzten Lebensweg sich wieder in die große Bewegung der katholischen Idee eingereiht hat. Sie kämpft den Kampf in den vordersten Reihen, sie schöpft

aus den alten Quellen religiöser Erneuerung, sie betritt mit Werk um Werk Stufe um Stufe zu neuem Gelingen. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade von Bayern, von München aus die Arbeit des Sammelns, Wiederanknüpfens, des Verbindens und des Neu-Entwickelns geleistet wurde. München kann für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, in stetem Ringen den so unendlich schwierigen Ausgleich zwischen jung und alt, zwischen Überlieferung und Gegenwart, zwischen Sein und Werden angebahnt und in vielem erreicht zu haben. Solche zähe Pionierarbeit für geistige und technische Qualität kann die verschiedenen Verhältnisse im großen deutschen Vaterland nicht über einen Leisten schlagen, sie nimmt auf sie Rücksicht, trägt dem Regionalen Rechnung und kommt so zu einem verschiedenen Tempo des Vorwärtsgehens. So konnte es geschehen, daß den einen die Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu extrem, zu modern, den anderen zu traditionell, zu eng erschien, daß man ihr hier Modernismus, dort Konservativismus vorwarf. In Wirklichkeit sind wir aber auch hier der Klärung schon ganz nahegerückt. Nicht als ob man nun in vorschnellem Optimismus meinen dürfte, es gäbe schon einen neuen gefestigten Stil, der etwa den historischen anzureihen wäre. Fest



OTTOBEUREN, BIBLIOTHEK. UM 1720

steht jedoch: die Gemeinsamkeiten haben sich herausgebildet, Trennendes steht mehr und mehr zurück. Die Künstler-Individualität führt ihre eigene Sprache nicht mehr verloren, allein, ohne Anklang und Widerhall, sie wird mit den anderen geeint durch den Geist der Zeit, die besondere Gesinnung der katholischen Gegenwart. Es gibt, gottlob, auch einen guten Zeitgeist, der sich von dem schlechten nicht fälschen, nicht abbiegen, nicht nivellieren läßt. Wie dieser gute Zeitgeist in so vielen glücklichen Anstrengungen unserer katholischen Zeitgenossen in Wissenschaft und Schrifttum sich dokumentiert, so tut er das auch in den bildenden Künsten. Die Ergebnisse, sicher nicht alle von Dauer, sicher nicht alle vor dem Forum der Jahrtausende von Bestand, drücken die katholische Wirklichkeit aus, die wir verwirklichen, in der wir leben.

Die Eröffnungsausstellung hatte nicht den Ehrgeiz, programmatisch, richtungsmäßig zu wirken. Sie gab dafür einen Überblick über die reiche Vielfältigkeit zeitgenössischer Arbeit auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Ihr Vorzug war die strenge Siebung der Qualität nach, wie denn überhaupt die Jury höchst dankenswerterweise prinzipiell bemüht ist, das Niveau der Qualität unerbittlich hochzuhalten. Das christliche Kunstgewerbe war durch wenige, aber ausgewählte Arbeiten meist Münchner Herkunft vertreten. Professor Fritz

Schmidt und seine Schule, deren Metallarbeiten von den großen monumentalen Leuchtern bis zu den kleinen Weihwassergefäßen folgerichtige Materialgesinnung und klare Formensprache auszeichnen, die vorbildlich schönen Schreivarbeiten von Prof. Anna Simons, eine sehr vornehme Papstgedenk-Plakette, die Prof. Theodor Georgii für den Verband katholischer Akademiker geschaffen hat, seien hervorgehoben. Dank der reichhaltigen Gliederungsmöglichkeiten durch Unterteilung und Aufteilung der verschiedenen Räume konnte in der Eröffnungsausstellung mehr Wert auf einheitliche, in sich geschlossene, runde, künstlerische Wirkungen gelegt werden. Das kam vor allem der Plastik zugute, die jeweils im Zusammenhang mit der künstlerischen Atmosphäre des einzelnen Raumes ganz anders, nachhaltiger und eindrücklicher zur Geltung kam. Karl Baur's vergoldete Reliefs in ihrer monumentalen Vereinfachung, die Terrakotta-Madonnen von Hans Dinnendahl und Karl Kroher, das weiche und innige, dabei plastisch kräftige Schutzengel-Relief von Ruth Schumann gingen mit Karl Caspars Bildern, unter ihnen die schwere, gehaltene Pietà, mit den einfach-ehrlichen erfreulichen Fresko-Leistungen des begabten, jungen Ludwig Baur, den im Formalen und im Kompositorischen gleich guten Temperaarbeiten von Oskar Martin-Amorbach, mit Joseph Eberz' Mater dolorosa gut zusammen.

Im großen Saal war die Längswand durch die zwei monumentalen Kartons (heilige Frauen und Männer) für die Hochaltarwand der Rupertuskirche Freilassung von Eberz bestimmend und bedeutungsvoll akzentuiert. Ihre ruhige geschlossene Wirkung verstärkte der bronzene Kreuz-Christus von Theodor Georgii. Joseph Kuisl hatte einige seiner immer besonders malerisch wertvollen Skizzen, Paul Thalheimer Bilder von leuchtender Farbkraft gebracht. Die Glasmalerei war mit Arbeiten von Felix Baumhauer, Ruth Schumann, Jakob Bruins schön vertreten. Den letzten Raum beherrschte Otto Graßl mit seinem großen dreiteiligen Kindheit-Jesu-Altar. Karl Riebers Kreuzigung, Hans Dinnendahls ausgezeichnete Kreuzweg-Stationen (Gipsmodelle für Eisenguß, welche Technik für diese Themen wiederzubeleben eine recht wichtige und sicher erfolgreiche Arbeit ist) bilden eine bildhauerische Parallele dazu. Georg Kempers Schmerzensmann, weitere Plastiken von Karl Himmelstoß, Julius Drexler, Ludmilla Pongratz seien genannt. Ein eigener Raum umschloß eine äußerst umfangreiche Kollektion der stillen und gemütvollen religiösen Hauskunst Matthäus Schiestls. Darunter befanden sich einige unbekannte ältere und neuere Werke. Wie ganz, wie ungebrochen, wie echt und stark leben diese Bilder alle ihr dichtestisches Leben. Wahlverwandte Künstler, die Maler Albert Fiegel, Hans Röhm, Anton Rausch, Franz Wolter, die Bildhauer Heinrich Waderé, Hans Faulhaber, Kath. Hock waren im gleichen Raum vertreten.

Die Sommerausstellung der Galerie brachte die preisgekrönten Entwürfe für die Maria-Empfängnis-Kirche in Mainz. (Vgl. auch Jahrg. XXV, S. 352 ff.) Daß bei diesem jüngst durch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ausgeschriebenen Wettbewerb trotz der notwendigen örtlichen Beschränkung nicht weniger als 134 Entwürfe eingegangen waren, ist ein Zeichen für die zentrale Stellung der Baukunst innerhalb der christlichen Kunst. Im Preisrichter-Kollegium saßen neben den Vertretern der beteiligten geistlichen und weltlichen Behörden bekannte Architekten, die Professoren Wienkoop-Darmstadt, Muesmann-Dresden, Kurz-Augsburg, G. W. Buchner-München. Der Eindruck der Arbeiten bestärkte unzweideutig die Tatsache einer Gemeinsamkeit der Zeitsprache. Alle diese Kirchenbauer geben sich ganz selbstverständlich zeitverbunden, »modern«, ihre Arbeiten versinnbildlichen eine allgemein verbindliche Auffassung von den Möglichkeiten und Notwendigkeiten zeitgenössischen Kirchenbaus. Auf dieser Grundtatsache, die zu bestreiten heute nicht mehr möglich, die zu bekämpfen sinnlos wäre, faßt der geschlossene, einheitliche Charakter der Baugesinnung, die sogar aus den Entwürfen eindeutig spricht. Die Unterschiede der verschiedenen künstlerischen Individualität sind deswegen deutlich genug: das subjektiv künstlerische Moment kann ja nur bei Nachahmern ausschalten. Unterschiede bestehen weiterhin in der vielfach wechselnden Art und Weise, mit der die einzelnen Baumeister die Kirche in den städtebaulichen Zusammenhang einliedern. Ein markanter Grundzug dieser neuen Kirchenbaugesinnung berührt außerordentlich sympathisch: das Streben nach einfacher, logisch klarer, unkomplizierter Anordnung. Diejenigen, die in der Baukunst der ratio, dem ordo den ersten Rang einräumen und das Schmückende den Schwester-

künsten überlassen, befinden sich sicherlich nicht auf dem schlechtesten Weg. Als dafür charakteristisch betrachte man das Projekt von Jos. Peter-Frankenthal, wo aus dem Material und der Konstruktionsweise eine kühne und dabei doch sehr reizvolle Lösung entsteht; ein Kirchenraum von großer Eigenart wird geschaffen, der seine Lichtquelle auf die großen seitlichen Chorfenster und das Fenster der Eingangswand beschränkt. Beim Entwurf Hans Holzbauer-Berlin (er mußte des Wohnsitzes des Architekten wegen leider ausscheiden) hat der Entschluß zur monumentalen Einordnung in der Umgebung — ungegliederte Wohnhausblöcke — die langgestreckte niedere Gruppierung mit den beiden dem Kirchenraum vorgelagerten machtvollen Türmen gezeigt; ein origineller Gedanke, der gerade dadurch der Kirche die absolute städtebauliche Dominante sichert. Großzügig und sicher teilt Hans Herkommer-Stuttgart den Platz auf. Wie stets gibt der Baumeister einer seine reifen, klaren Innengestaltungen. Der erste Preisträger, E. Finsterwalder-Wiesbaden, hat sein Projekt besonders genau durchdacht. Seine Baugesinnung hat etwas Traditionverbundenes; ein an manche romanische Bauten gemahnendes Gefühl für Gruppierung der Massen verbindet sich mit seiner ruhigen, das Detail pflegenden Eigenart auf das glücklichste. Tietmann und Haake-Düsseldorf geben eine einfache, aber kräftige, durch gute Verhältnisse gekennzeichnete Lösung. Sympathisch, etwas bunter der Entwurf von Peter Jäger-Merzig (Saar), durch schlichte Verständlichkeit der Aufteilung bestimmt die Arbeit von B. Rotterdam und K. Mataré-Bensberg-Köln; in der beherrschenden Platzgestaltung ansprechend der Entwurf E. Steigleiders-Stuttgart.

Die Probleme der Altargestaltung sind also von dem architektonischen Willen der betreffenden Kirche her bestimmt, neuerdings mit besonderer Liebe und Aufmerksamkeit bearbeitet worden. F. Fuchsenberger hat in seinem Entwurf zum Altar für die von ihm erbaute Kuratie-Kirche Hohenberg (Oberpfalz) nach eigenartigen neuen Lösungen gesucht. Die Horizontale wird durch breit ausladende Seitenteile in Messingtreibarbeit (die sorgfältige Ausführung, auch das Altarkreuz stammt von Joseph Seitz) mit je sechs Messingleuchtern betont, die Vertikale durch einen offenen, mit Filetvorhängen zu schließenden Expositions-Tabernakel herausgehoben. Die Tabernakeltüren sind durch Silber- und Emailarbeiten von Friedrich Schmid nach Entwürfen von Paul Thalheimer verziert, ein Antependium von Blocherer ergänzt die Ausstattung. Bildhauer Ludwig Fuchs hat den Marienaltar für die Bonifatius-Kirche in Essen ganz auf das Plastische gestellt. In der einfachen, maßvollen plastischen Haltung, der soliden technischen Ausführung und der aparten farbigen Behandlung in leuchtendem Gold macht der Altar einen sehr würdigen, warmen Eindruck. Für ein Seemannsheim in Bremerhaven ist ein Madonnenrelief in Bronze von Ruth Schumann bestimmt. Die Künstlerin hat eine besondere Art, mit legendenhafter Anmut, einer stillen und innigen Frömmigkeit das Stoffliche aus der persönlichen Anschauung herausneu zu gestalten. Fesselt hier die schöne Gedrängtheit, der inhaltliche Reichtum der Komposition, so an der Bronzestatuetten der kleinen hl. Theresia eine zarte Herbheit, wie denn gerade diese Theresia-Darstellung einen wichtigen Beitrag von deutscher Seite zur Entkitschung des leider



ST. BLASIEN, ABTEIKIRCHE, ERBAUT 1763—1780 VON MICHEL D'IXNARD



GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST, MÜNCHEN. BLICK IN DIE ZWEI VORDEREN RÄUME

so sehr, so oft durch sentimentales süßliches Zeug entstellten Bildes der Heiligen bringt. Willi Schmid, dessen Fresko in der Jahresmappe 1929 ihn zum erstenmal weitesten Kreisen bekannt gemacht hat, schafft als Eigengänger abseits der lauten Tagesproduktion aus einer gereinigten inneren religiösen Vorstellung heraus. In seiner Pietà geht das Lineare mit dem Farbigen so schön wie bedeutend zusammen, und auch die Immakulata erhebt sich durch zarte Kraft des Malerischen weit über jede Konvention.

Prof. Else Jaskolla stellt Arbeiten aus ihrer Klasse an der Staatsschule für angewandte Kunst sowie eigene Arbeiten aus. Prachtvolle Spitzen, Kaseln, mit erlesenem Geschmack und selbstverständlicher handwerklicher Vollendung. Für die Friedenskirche in Nürnberg hat sie Antependien geschaffen, deren reiche Schmuckwirkungen sich zunächst aus dem Ornamentalen herleiten, Darstellungen von Engeln und der Evangelisten-Symbole, dann aber durch die aparte farbige Behandlung bestimmt werden, so z. B. einem harmonischen Farbenakkord von Gold auf Grün, der zu gedämpfter Feierlichkeit zusammenklingt. Willi Schmid

Eröffnung der ersten deutschen Glockengießer-Schule. Unter Mitwirkung erster Autoritäten auf dem Gebiete der Glockengießer-Kunst und mit staatlicher Genehmigung ist im schönen sauerländischen Kreisstädtchen Brilon in Westfalen die längst geforderte Glockengießer-Schule ins Leben gerufen worden. Die Glockengießer-Kunst, die höchste Stufe der Gießkunst, kann

nun von jedermann auf der Briloner Glockengießer-Schule, der ersten und einzigen Schule dieser Art auf der ganzen Welt, in Theorie und Praxis gründlich erlernt werden. Schüler aus allen Altersklassen und mit ganz verschiedener Vorbildung werden aufgenommen. Der Unterricht kann daher täglich erfolgen. Die Schule erteilt auch Glockengießern, Glockengießer-Söhnen, Gießerei- und sonstigen Ingenieuren, Metallgießern usw., also Personen, die den praktischen Teil der Formerei und Gießerei bereits größtenteils beherrschen, schriftlichen Fernunterricht, ohne Berufsunterbrechung. Über die Höhe des Schulgeldes und über alle sonstigen Fragen gibt die Leitung der Briloner Glockengießer-Schule bereitwilligst Auskunft. Ernst Malinowski

Neue Kunstwerke

Das neue erzbischöfliche Knabenseminar in Traunstein wurde am 1. September 1929 von S. E. dem Herrn Kardinal Michael v. Faulhaber feierlich eingeweiht. Sein Erbauer, Architekt Georg Berlinger, erhielt aus diesem Anlaß den St. Gregoriusorden, und Architekt Kronseder das Kreuz pro ecclesia et pontifice. Für seine Verdienste um die Pflege christlicher Kunst in der Erzdiözese erhielt gleichzeitig Prof. Josef Schmuderer, Hauptkonservator am Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München, den St. Gregoriusorden.

In Amberg wurde von Herrn Bischof Dr. Michael Buchberger von Regensburg die neue Stadtpfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit eingeweiht, die von



GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST, MÜNCHEN
BLICK IN DEN RÜCKWÄRTIGEN SAAL MIT SEITENKOJEN

den Architekten G. Gsänger und Georg Holzbauer in München erbaut wurde.

Am 8. September 1929 wurde die St. Heinrichskirche in Bamberg, erbaut von Prof. Michael Kurz in Augsburg, durch Herrn Erzbischof Dr. Hauck von Bamberg eingeweiht.

Von demselben Architekten stammt die St. Josefskirche in Augsburg, die von Herrn Weihbischof Reth am 29. September 1929 eingeweiht wurde.

G.L.

Bücherschau

Alte Eichstätter Grabmale. Eine Sammlung von 200 maßstäblich gezeichneten Aufnahmen von Hans Eitel. Verlag Regierungsbaurat Eitel, Würzburg.

Alte Grabsteine aus einer Zeit, da noch nicht Schleifmaschine und Betonstößel am Werke waren, und das Grabmalhandwerk noch nicht zur seelenlosen Arbeit nach Schema F herabgesunken war, die der Steinmetz unserer Tage aus dem Katalog durch Postkarte bestellt, um dann höchstens die Inschrift darauf einzumeißeln, Grabsteine aus der guten alten Zeit, wie sie sich in großer Zahl in dem kleinen malerischen Eichstätt in Bayern erhalten haben, als Vorbild und Hilfsmittel für die im Grabmalgewerbe tätigen Steinmetzen bestimmt, gibt der Verfasser nach eigenhändigen, sorgfältigen Messungen und Aufnahmen in 200 Abbildungen wieder. Es sind Arbeiten aus der Barockzeit, dem Rokoko, dem Empire und der Biedermeierzeit, ausnahmslos aus dem gleichen

Werkstoff, dem einheimischen Jurakalkstein gefertigt, und schon dadurch, trotz der Stilunterschiede von einer gewissen Einheitlichkeit der Wirkung. Auch in den Abmessungen sind diese alten Eichstätter Grabsteine vorbildlich, weil sie in der Höhe fast nie über einen Meter hinausgehen, vielfach auch noch darunter bleiben, so daß unser Auge jeden Stein mit einem Blick zu erfassen vermag. Die Breite bewegt sich in der Regel zwischen 40—50 cm, die Stärke zwischen 8—10 cm. Schon durch diese Abmessungen stechen sie vorteilhaft von den anspruchsvollen Gebilden auf den neuzeitlichen Friedhöfen ab. Dazu kommt die maßvolle Oberflächenbehandlung, die niemals starke Ausladungen zeigt und in der Anbringung des Schmuckes ebenfalls Maß zu halten und Überladung zu meiden versteht. Eine besondere Gruppe bilden die mit Salzsäure geätzten Kalkplattensteine, die kaum einer weiteren Bearbeitung bedürfen und in ihrer Art ebenfalls sehr erfreuliche flachornamentale Wirkungen erzielen. Auch die Inschriften vermeiden die weithin erkennbare, plakartartige Wirkung unserer neuzeitlichen Grabsteine. Viele Steine sind mehrfach verwendet worden und haben nach Abmeißeln der alten Schrift eine neue, immer wohlthuend einfache Widmung erhalten. Nur dadurch war es möglich, daß diese schönen Beispiele ehrlicher alter Steinmetzkunst bis auf unsere Tage erhalten blieben. Die bayerischen Ministerien des Innern und des Unterrichts haben durch eine Zuschußleistung es ermöglicht, daß der Preis bei unmittelbarem Bezug durch den Verfasser auf 3 Mark festgesetzt werden konnte.

Walter Bombe

Die Kunst des Rokoko von Max Osborn, im Propyläen-Verlag zu Berlin.

Die Darstellung des bekannten Kunstkritikers gipfelt in geistreichen Auseinandersetzungen über Wert und Wesen des Rokoko, das zu gleicher Zeit die Kennzeichen eines glänzenden Abschlusses wie eines bedeutungsvollen Anfangs trägt. Mit der Auflösung der sichtbaren Form geht, wie Osborn die Dinge sieht, eine Erneuerung des Lebensgefühls Hand in Hand, ein Freiheitsgefühl, das schließlich in der großen Revolution seine Auflösung findet. Aus vielen kleinen, gut beobachteten Zügen setzt sich das Bild des Rokoko zusammen. Ein leichtes und freies Spiel mit den überkommenen Formen des Barock bringt die bewegliche, leichte Anmut, das Zierliche, Tändelnde, Galante hervor, und die heitere Freude am Genuß des Daseins, vereint mit der Sehnsucht nach Freiheit, ein Zurück zur Natur, das sich in den Schäferspielen äußert. Durch 490 Abbildungen, darunter zahlreiche farbige, werden die Ausführungen Osborns vertieft und ausgedeutet.

Walter Bombe

Fiocco, Giuseppe: L'arte di Andrea Mantegna. Bologna-Apollo. Text 263 Seiten, 145 Illustrationen.

Andrea Mantegna steht in seiner Zeit völlig isoliert da. Offen gesteht die Kritik zu, für ihn noch kein Schlagwort gefunden zu haben, und das ist gut so. Man sollte endlich aufhören, in der Kunstgeschichte nur Schulen zu konstruieren, denn damit kommt man nicht weiter. Wie es im menschlichen Leben Außenseiter gibt, die jede Berührung mit ihrer Umwelt meiden, so auch in der Kunst. Es sind die großen Einsamen, wie Leonardo, Michelangelo. Mantegna gehört zu ihnen. Wenn auch vieles von seinen bedeutendsten Schöpfungen zugrunde gegangen ist, so zeugt doch das wenige, was übriggeblieben ist, von einem so umfassenden Können, daß man sich immer wieder fragt, wo denn seine Werke hingekommen seien. Es will einem nicht in den Kopf, daß Meisterwerke untergehen können. Man meint, sie müßten ewig jung bleiben, späteren Generationen ein Ansporn und ein Wegweiser. Daß dem leider nicht so ist, lehrt praktisch die Kunstgeschichte, besonders was die Antike anbetrifft. Es sind eine ganze Anzahl Urkunden ans Tageslicht gekommen, die zeigen, daß er Schüler hatte, daß wenige bei ihm aushielten, und er bis zuletzt schuf.

Seine Zyklen mit ihrer flächigen Dekoration, ihrer fabelhaften Beherrschung der Perspektive bilden einen Meilenstein in der italienischen Kunstentwicklung, der wohl beachtet werden muß. Von einem Künstler, der Mantegna nahestand, ist vor kurzem in derselben Kirche der Eremitani in Padua ein Werk entdeckt worden, das zeigt, wie sein Einfluß sich bemerkbar machte. Es handelt sich um einen aufrecht im Grabe stehenden Christus von Giovanni da Sebenico aus Dalmatien. Mantegna als Kupferstecher ist ebenfalls noch viel zu wenig geschätzt worden. Es sind nur wenige Blätter von ihm bekannt, aber diese wenigen zeugen von einer derartigen Beherrschung der Technik, daß es sehr zu bedauern ist, daß sich noch niemand daran gemacht hat, noch weiter nach Radierungen von ihm zu forschen und diese getrennt zu veröffentlichen. Mantegnas Zeichnungen, die ebenfalls in dieser Publikation in größerer Anzahl vorgeführt, runden das Bild dieses eigenartigen Meisters noch mehr ab.

Angelo Lipinsky

A. D. Tani: Le acque e le fontane di Roma. Herausgegeben von der Anonima Libreria Italiana, Turin 1926. Text 26 S. und 132 Tafeln.

Der Brunnen- und Wasserreichtum Roms bildete von jeher eine Berühmtheit der Stadt. Auf den großen verkehrumfluteten Plätzen und in den verschwiegene kleinen Höfen alter historischer Paläste rauschen und plätschern sie, Schöpfungen großer Meister, wie die Brunnen auf dem Petersplatz, auf der Piazza di Spagna, oder gar die Fontana Trevi, oder auch kleine und bescheidene Brunnchen, die noch an mancher Straßenecke ihr stilles Dasein fristen, bis auch sie einst von der alles nivellierenden »Kultur« weggefegt sein werden, zusammengebaut aus antiken Sarkophagen, Überreste und letzte Zeugen einer verschwundenen beschaulichen Zeit. Der Verfasser hat es sehr gut verstanden, auch die kleinen Histörchen und Anekdoten zusammenzustellen, die sich an einzelne der sehr originellen Barockbrunnen knüpfen. So erfahren wir von den Sticheleien, denen Bernini ausgesetzt war, als er den großen Brunnen auf der Piazza Navona enthüllte. Man warf ihm vor, daß der Bau unfehlbar zusammenstürzen würde. Er aber band vier Fäden an den Obelisken und knüpfte die Enden an den umstehenden Häusern fest. Auch die Legende vom Soldostück, das man über die Schulter in die Fontana Trevi wirft, damit die gütige Nymphe einen wieder nach Rom zurückführe, wird erwähnt.

Daneben ist aber auch die Bedeutung und die Gesichte der einzelnen Wasserleitungen und die Wirksamkeit der verschiedenen Mineralquellen in der Stadt und in ihrer näheren Umgebung berücksichtigt worden. Das Buch ist somit für jeden Romkenner als Nachschlagewerk sehr zu empfehlen. Auch für Architekten von großer Bedeutung, da es auch einzelne Pläne und Details enthält.

Angelo Lipinsky

André Michel, Sur la Peinture Française au XIX^e Siècle. Collection Ivoire. In-16 XII et 274 Seiten. Armand Colin, Paris 1928, br. 30.— frz. Fr.

Paul Vitry, Schüler, Mitarbeiter und Nachfolger des 1925 verstorbenen Pariser Kunsthistorikers André Michel, vereinigt in diesem vornehm gedruckten und mit acht Tafeln illustrierten Band einige Aufsätze des Meisters über die französische Malerei des 19. Jahrhunderts. David und seine Schule, Ingres, Delacroix, Corot, Dupré, Millet, Courbet, die Impressionisten, Puvis de Chavannes, Carrière und Degas: ein buntes Bild eines auch in der Kunst stürmisch bewegten Jahrhunderts. André Michel zeichnet dieses Bild mit verständnisvoller Liebe, in der abgeklärten und sichern Art, die ihm eigen war. Einleitend skizziert der Herausgeber auf einigen Seiten das Bild des toten Meisters (1853—1925).

Staud

Berichtigungen

Die auf der Kunstdrucktafel in Heft II des letzten Jahrganges abgebildete Christ-König-Fenster in Rosenheim von Prof. Josef Eberz ist nicht in Berlin von Heinersdorff, sondern von den »Vereinigten Süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei« in München-Solln (Pütz) hergestellt.

Ebenda Seite 331 statt Kirball muß es Kuball heißen.

Seite 334 statt Freibolden — Freihalden.



Leo Samberger

3355

GFCHKM

B. ROBERTUS CARDINALIS BELLARMINO, S. J.

CHRISTLICHE HAUSKUNST¹⁾

Von GEORG LILL

Es gab einmal eine große, starke christliche Hauskunst in Deutschland, in ganz Europa. Von den Klöstern ist sie ausgegangen. In einigen alten Frauenklöstern mag man die historische Schichtung bis ins 16. Jahrhundert, in einem besonders glücklichen Fall, den ich kenne, sogar bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen können. Im 15. Jahrhundert nahm die Ausstrahlung in die breite Schicht des werktätigen Publikums schon überraschende Ausmaße an, um Anfang des 16. Jahrhunderts einen Höhepunkt zu erreichen, als Künstler übertragender Bedeutung wie Albrecht Dürer im Holzschnitt und Kupferstich und Veit Stoß in der Kleinplastik ihre Erzeugnisse auf den Jahrmärkten verkauften. Die Reformation brachte eine Hemmung, die Gegenreformation einen neuen unerhörten Aufschwung, der im ganzen 18. Jahrhundert eine gleichmäßige Ausdehnung auf Adel, Bürger wie Bauer erhielt, gewiß mit gesellschaftlichen Variationen, aber in einer absoluten künstlerischen wie geistigen Einheit. Das 19. Jahrhundert hat in der ersten Hälfte noch von diesem Schatze gezehrt, ihn schließlich aufgezehrt, bis in der zweiten Hälfte der Kitsch in jeder Form, sowohl in der künstlerischen Gestaltung wie in der religiösen Verlogenheit völlig dominierte, die Guten verwirrte, die Zweifelnden abstieß und die Böswilligen zu Hohn und Spott veranlaßte.

Was christliche Hauskunst sein kann? Darüber darf ich vielleicht zwei Fälle aus meiner eigenen Gefühls- und Erlebniswelt erzählen, weil solche Beispiele das lebendige, absolut reale und doch tief innerlichste Geschehen am besten erläutern können.

In meinem Wohnzimmer steht im Stubenwinkel ein altes Holzkruzifix. Gut über einen Meter hoch ragt aus dem gold-weißen, mit farbigen plastischen Blumen umwundenen Rokokosockel der schwarze Kreuzstamm, an dem der weiße, stark bewegte Leib des Herrn hängt, von goldenen Strahlen und Ranken umgeben. Es ist eine Würzburger Arbeit aus der Richtung Auwerras um 1750. Wie das Kruzifix in die Familie meiner Mutter, einer alteingesessenen Würzburger Bürgersfamilie gekommen ist, weiß ich nicht anzugeben. Vielleicht daß es einer der vielen geistlichen Onkels in die Familie schenkte. Dann stand es um die Mitte des 19. Jahrhunderts in einer stillen, einsamen Zelle einer Urgroßtante, die im Kloster zu Himmelsporten als Konventualschwester des Karmeliterordens weilte. Damals verlieh der P. Provinzial der Karmeliter einen Ablass dem, der vor dem Kruzifix betet. Ein vergilbter Zettel meldet auf der Rückseite Ablass, Zeit und Name des Verleihers, desselben, der als treuer Freund der Familie das Taufwasser über mich goß. Das Kruzifix wanderte nach dem Tode der frommen Nonne als ihr Privateigentum wieder an die Familie zurück, stand schließlich etwas verstaubt, weil nicht ganz im Zeitgeschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das ja Barock verachtete, in einer stillen Kammer meiner Großtante, bis es durch Erbschaft an mich kam, von kundiger Hand restauriert wurde und nun täglich mehrmals die Familie unter sich versammelt sieht. Das Kruzifix ist an sich schön, ein Kunstwerk nicht von überragender Art, aber ganz erfüllt von der geistigen, künstlerischen und religiösen Schönheit einer

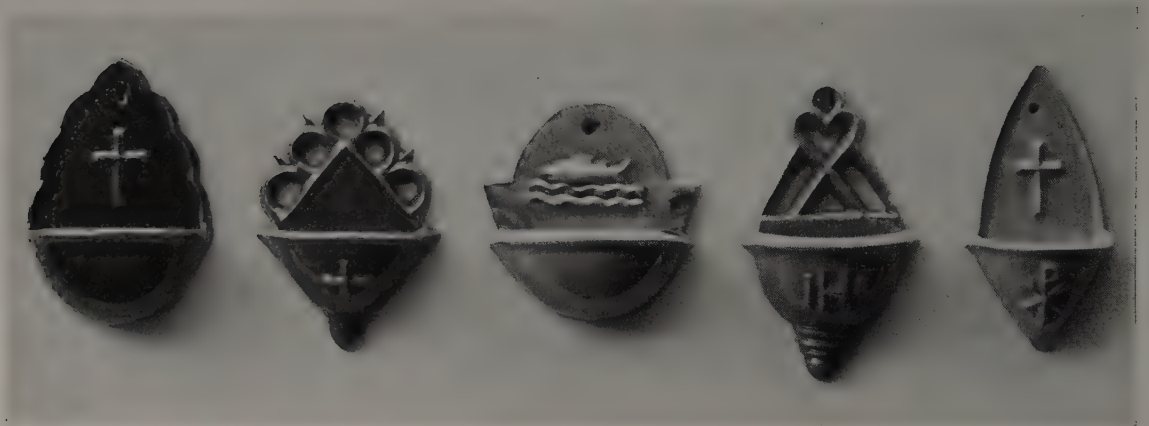


FRANZ SPIEGELHALTER, KREUZIGUNGS-GRUPPE. HOLZ

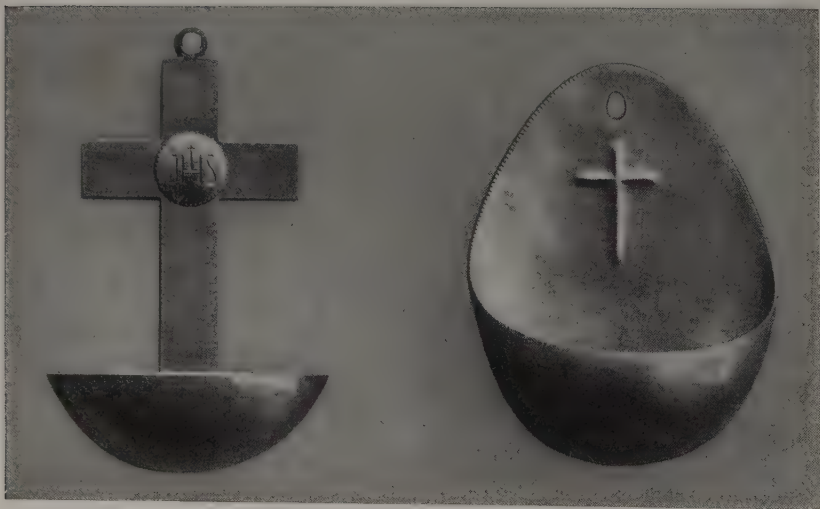
¹⁾ Sämtliche abgebildete Kunstwerke in diesem Hefte sind durch die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« München, Ludwigstr. 5, sowie durch die ihr angeschlossenen Geschäfte zu beziehen.



WEIHWASSERKESSEL VON HERMANN GORETZKI. TERRAKOTTA, HANDBEMALT



WEIHWASSERKESSEL VON MAX STROBL. TON, GLASIERT



WEIHWASSERKESSEL VON ALB. THOMÉ
MESSING, HANDGESCHLAGEN ODER SILBER

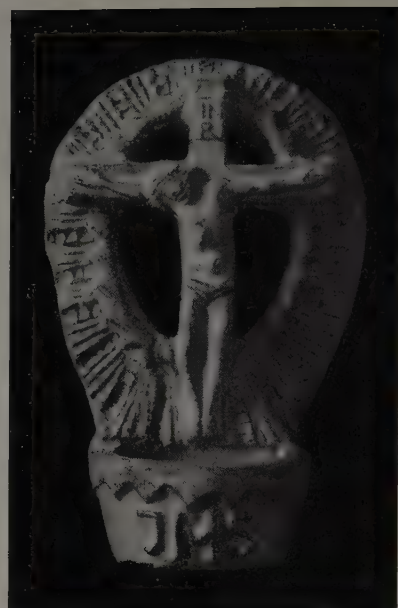


WEIHWASSERKESSEL VON HERMANN GORETZKI. TERRAKOTTA, HANDBEMALT

in sich geschlossenen Zeit; deshalb kann man auch heute noch vor ihm mit innerer Andacht und Ergriffenheit beten. All das kann jeder sehen. Das, was mich aber persönlich in meinem Haus, in meiner Familie ergreift, was nur ich sehe und fühle, das ist die Verbundenheit mit dem Glauben, Hoffen und Sehnen meiner ganzen Familie. So wie die Kirche die alten Gebete der Jahrhunderte und Jahrtausende betet und immer in der hl. Communio sanctorum erklingen läßt, wie sie die alten Reliquien, Gnadenbilder, heiligen Gefäße, die Altäre und Kirchen von Generation zu Generation weitergibt, so ist



WEIHWASSERKESSEL, FARBIGE FAYENCE
VON DÜLL-PETZOLD UND SCHAMBECK



WEIHWASSERKESSEL
VON KATH. HOCK



CHRISTBAUMSCHMUCK, MESSING, VON CORNILL-DECHENT



LEUCHTER IN FAYENCE, MESSING UND HOLZ, VON FERDINAND v. MILLER, EICHHEIM,
WACH, JANICH, HELL, STRECKER



MAX STROBL, CHRISTKIND
TERRAKOTTA



FRANZ HOSER, KRIPPE
MAJOLIKA



HL. WENDELIN
FACHSCHULE LANDSHUT
FARBIGE MAJOLIKA



GEORG GRISEGGGER
MUTTERGOTTES
FAYENCE



HANS FREY
CHRISTKIND
FARBIGE MAJOLIKA



FRANZ HOSER
FLUCHT NACH AGYPTEN
ROTES WACHS



MUTTERGOTTES
VON GEORG KEMPER
FARBIGE MAJOLIKA



RUTH SCHAUMANN
JUNGFRAU MARIA
FARBIGE MAJOLIKA



FRANZ GUNTERMANN
HL. FRANZISKUS
FAYENCE



FRANZ SCHREDER, PIETÀ
FARBIGE MAJOLIKA



KARL RIEBER, WEIHNACHTSKRIPPE
FARBIGE MAJOLIKA

in dem kleinen Ausschnitt meiner Familie in Aszendenz und Deszendenz des Kruzifix Symbol, Knder und Mahner und wird es hoffentlich immer bleiben.

Und eine kleinere Sache! Aus derselben Verlassenschaft meiner guten, alten Grotanten ist ein schlichter, weißer Holzkasten mit goldenen Linien und Sternen auf mich gekommen: der »Bilderkasten«, die Sehnsucht von uns Geschwistern, als wir noch Kinder waren. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hat man in diesen Kasten die kleinen Heiligenbildchen gelegt, auch manch profan-didaktisches, wie das illustrierte Alphabet, das Alte und Neue Testament. Generation für Generation hat daran gearbeitet: Pergamentbildchen mit Handmalerei und Augsburger Kupferstichbildchen des 18. Jahrhunderts, Stahlstiche aus dem Anfang des 19.; dann Papierspitzenbildchen, Hauchbildchen, die fürchterlichen Buntdrucke um 1870—1880, die Totenbildchen der Familie, die neueren Farbdruckbildchen nach berühmten Gemälden um 1900. Und ich habe jetzt wieder angefangen, neue schöne und innige Bildchen, wie sie neuerdings von Künstlern gefertigt werden, dazuzulegen. Der Bilderkasten gehört zu den seligsten Erinnerungen meiner Kindheit, als die treuen Hände meiner Grotanten bei besonderen Anlässen uns diese unscheinbaren Bildchen zeigten und erklärten.

Muß ich noch viele Worte machen, um zu zeigen, was christliche Hauskunst sein kann, wie unendlich viel Segen von ihr auf ganze Generationen ausströmen kann? Allerdings der Träger dieser Gefühle muß auch einen besonderen Wert haben, wenn er geachtet und vererbt werden soll. Auch die nächste und viertnchste Generation muß noch das Bemühen von Menschenhand und Menschengestalt fühlen, das diesen religiösen Gegenstand geschaffen hat. Können Gipsfiguren, gestanztes Metall, schlecht geformtes Porzellan, alles leicht verletzbares, sich schlecht haltende Massenware, Träger von Geist und Gefühl, von Tradition und Leben sein? Ist es nicht unsäglich traurig, daß man überhaupt nur das Geringwertigste an Material und Technik für das verwendet, was einem geistig am höchsten steht? Ist der Schund, das billige Zeug etwa nur in die Stuben und Htten der Armen eingezogen, die eben nichts aufwenden können, oder stehen sie nicht auch in den Räumen der besser Situierten bis hinauf zu den Reichen, in den Zimmern der Geistlichen und selbst in Kirchen? Der Widerstand gegen eine Verbesserung ist unerschütterlich hartnäckig. Im allgemeinen begründet man es damit, daß wirkliche Kunstwerke zu teuer sind. Warum hatte aber der handwerkliche Brgersmann des 18. Jahrhunderts, der keineswegs reich war, sondern nur sein anständiges Einkommen besaß, Sinn und Geld für gute, sogar sehr gute Kleinplastik und kleine Gemälde, wie sie jetzt immer mehr in die Museen abgewandert sind? Man wird selbst bei sehr vermögenden Katholiken, die genügend Geld für Auto, Pelze, Silber, Schmuck, Toiletten-sachen ausgeben, fast nie ein wirkliches Kunstwerk als Zimmerkruzifix oder Heiligenstatue oder auch nur als Weihwasserkessel finden. Für das Religiöse ist das Billige gut genug, ja man hat sich so an das Banale, Fabrikmige, Nichtssagende der heutigen Devotionalienkunst gewöhnt, daß man gerade in diesen Kreisen häufig einen seltsamen Schreck vor persönlicher und empfundener Hauskunst hat. Selten denkt man daran, zu Weihnachten, an Namenstagen, zu Hochzeiten, selbst nicht zu Kinderkommunionen und Primizen einen Wert von wirklicher Dauer und künstlerischer Qualität zu schenken.

Man trifft aber auch auf einen unvermuteten Widerstand bei den Künstlern selbst. Ein kleines Kunstwerk zu erschwinglichem Preis herzustellen, liegt nicht im Gesichtskreis der heutigen Künstler. Man will nur große Sachen fertigen oder für ein kleines Kunstwerk soviel Bezahlung erhalten wie für ein großes. Man sagt, die Invention und die Arbeit wäre bei dem kleinen so groß wie beim großen. Zugegeben, aber man übersieht dabei, daß man gerade bei Gegenständen der Hauskunst und bei typischen Andachtsbildern die einmalige Erfindung ohne Scheu mit geringen Variationen wiederholen kann. Was ein Riemenschneider, ein Veit St getan, dessen brauchen sich auch die heutigen Künstler nicht zu schämen. Wie viele nicht völlig ausgefllte Tage und Stunden hat heutzutage ein Bildhauer. Warum setzt er sich nicht hin und fertigt in diesen ein kleines Schnitzwerk, eine Statuette, ein Modell, das er dann variierend wiederholen kann?

Die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« hat seit vielen Jahren, besonders intensiv seit fünf Jahren, dieser Not zu steuern versucht; anfangs gegen viele Widerstände der verschiedensten Art, heute mit immer weiter greifender Zustimmung. Man hat auf anderer Seite schon früher den Weg beschritten, einzelne Verlagsanstalten oder Manufakturen in Verbindung mit Künstlern zu setzen. Dort wo dies nur bei den üblichen



HERMANN GORETZKI, BEWEINUNG
GETÖNTE TERRAKOTTA



WILMA SCHALK, STRAHLENMADONNA
FARBIGE MAJOLIKA



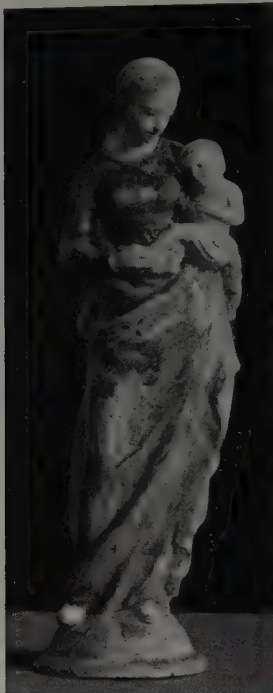
HERMANN GORETZKI
ST. KORBINIAN. MAJOLIKA



CARL KAHL, MADONNA IM ROSENHAG
TERRAKOTTA



ERIKA HOGEBACK
MUTTERGOTTES
FARBIGE MAJOLIKA



WILHELM TOPHINKE
MUTTERGOTTES
FARBIGE MAJOLIKA



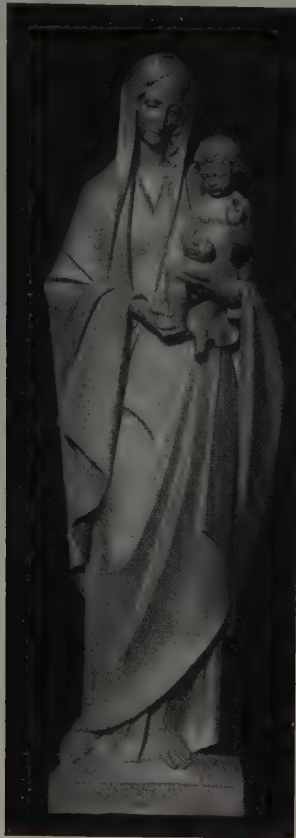
VALENTIN KRAUS
MUTTERGOTTES
TERRAKOTTA

kirchlichen Kunstanstalten geschah, ist der Versuch regelmäßig auf einige wenige mehr oder (meist) weniger gelungene Modelle beschränkt geblieben. Auch bedeutendere Manufakturen konnten mit besseren Werken nicht durchdringen, weil ihr altgewohnter Abnehmerkreis zu wenig Interesse für christliche Hauskunst hatte. Der großartige Versuch der »Ostdeutschen Werkstätten Neisse«, mit einem einzigen Künstler an der Spitze, eine Erneuerung christlicher Devotionalienkunst herbeizuführen (vgl. »Die christliche Kunst« XXIII [1926/27], S. 133), ist endgültig gescheitert, worüber an anderer Stelle berichtet wird. Im Gegensatz dazu wollte und will die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« mit ihrer »Galerie für christliche Kunst«, München, Ludwigstr. 5, nebst den mit ihr in Verbindung stehenden Devotionaliengeschäften nur die Sammel- und Auslesestelle für Kunstwerke sein, die der Künstler selbst schnitzt, brennt, treibt. Die künstlerische Verantwortung und Gestaltung trägt der einzelne Künstler, unter dessen Name das Werk hinausgeht. Gewiß wird von der Leitung durch Ratschläge, Verbesserungsvorschläge, Anknüpfung von Beziehungen zwischen Künstler und Techniker (Brenner, Metallbearbeiter, Drucker) ständig mitgearbeitet. Aber die Gesellschaft bleibt immer nur Vermittler und Kommissionär.

Nur so gelang es, den Kreis der aufgenommenen und geführten Kunstwerke so umfassend zu ziehen. Bewußt wurden Gegenstände aufgenommen, die zwar in ihrem Stilwollen nicht auf einer Linie stehen, die aber alle in ihrer künstlerischen Art weit über dem stehen, was bisher auf diesem Gebiete zu haben war. Wir wissen selbst, daß manches Werk darunter sein mag, das schwächer ist. Aber wir wissen aus jahrelanger Erfahrung, daß es wichtiger ist, stufenweise vorwärtszuschreiten, als den wagehalsigen Versuch zu machen, von dem Sumpf der ödesten Fabrikware mit einem Schlag auf die einsame Höhe einer ausgesprochen persönlichen Spitzenleistung zu kommen. Ein durch Jahrzehnte irregeführtes und verdorbenes Publikum kann nur allmählich erzogen werden. Dabei ist es uns klar, daß die in diesem Heft vorgezeigte Auswahl aus einer viel größeren Menge sowohl bei den Reaktionären wie bei den Radikalen anstoßen wird. Sei es — wir wissen doch, wie das Verständnis immer mehr wächst, so etwa in dem Verlangen unserer jungen Primizianten, die in diesem Jahre mit besonderer Vorliebe die Originalholzschnitte von Ruth Schumann für ihre Primizbildchen wählten.



PAUL SCHEUERLE
HL. FRANZISKUS
TERRAKOTTA



GEORG KEMPER
MUTTERGOTTES
TERRAKOTTA



VALENTIN KRAUS
HL. FRANZISKUS
TERRAKOTTA

Unsere Auswahl erstreckt sich über alle Gebiete christlicher Hauskunst: Kruzifixe, Heiligenfiguren, Madonnen, Weihwasserkessel, Gebetbuchbildchen, Ansichtskarten, graphische Wandbilder, Leuchter, Schriften; ebenso ist das verschiedenste Material vertreten, die dankbare Keramik in Terrakotta, Fayence, Majolika, die Holzfigur, die kostbaren Bronzen, Schwarz- und Buntdrucke, aber grundsätzlich ist alles nur Originalkunst. Jede Reproduktion, jede rein maschinelle Fertigung bleibt für unsere Bestrebungen ausgeschlossen, weil wir eben nur das Gebiet der Originalkunst pflegen wollen.

Und ebenso verschieden sind die Preise. Heiligenbildchen und Ansichtskarten von 25 Pfennig an, Weihwasserkessel von 2 bis 25 Mark, graphische Wandbilder von 5 bis 25 Mark, keramische Figuren von 2.50 bis 150 Mark, Bronzen um mehrere 100 Mark, Holzschnitzereien von 50 bis 400 Mark, Kreuze von 100 bis 200 Mark, Kreuzwege von 150 bis 1500 Mark.

Bewußt sind wir uns dabei, daß noch keineswegs alles vollkommen ist, daß die Künstler noch mehr in ihre Aufgaben hineinwachsen, daß die technischen und künstlerischen Ziele noch höher gespannt werden müssen, daß die Künstler von ganz Deutschland zur Mitarbeit mit der Zeit herangezogen werden müssen, während bisher die Münchener aus gegebenen Verhältnissen dominieren. Aber all diese Mängel sollen uns nur Anlaß und Ansporn sein, weiterzuarbeiten und es mit der Zeit immer besser zu machen.



VALENTIN KRAUS, MADONNA AUF DEM EINHORN
TERRAKOTTA (MAJOLIKA)



KARL RIEBER, MUTTERGOTTES
FARBIGE MAJOLIKA

Rundschau

Grundsätzliches

DER BISCHOF VON TRIER
DR. FRANZ RUDOLF BORNEWASSER
ÜBER DIE CHRISTLICHE KUNST

Anläßlich der 26. Mitglieder-Versammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V. in Trier hat die Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und Praxis »Pastor Bonus« eine sehr interessante Sondernummer erscheinen lassen (40. Jahrgang, 6. Heft, Oktober 1929). Die Festnummer wird eröffnet von einem Vorwort des Hochwürdigsten Herrn Bischofs von Trier, das in seiner richtungsgebenden, nach beiden Seiten gerecht und grundsätzlich eingestellten Art so wichtig und wesentlich für die Orientierung der neuzeitlichen christlichen Kunst ist, daß wir den hauptsächlichsten Teil dieser Ausführungen hier bringen:

»So gibt schon die Geschichte der Kirche ein Recht, in der Frage der christlichen Kunst mitzusprechen. Dieses Recht liegt aber vor allem in der Sache selbst begründet.

Durch göttlichen Auftrag hat sie das Recht und die Pflicht, über alle Gebiete sorgfältig zu wachen, die das praktisch-religiöse Leben angehen. Dazu gehört auch die christliche Kunst,

die doch die Menschenseele gewinnen, erbauen, fördern und zur Höhe führen soll.

Darum muß die Kirche fordern, daß das christliche Kunstwerk religiösen Geist offenbart. Ob dieser Geist bei einem religiösen Kunstwerk gewahrt ist, muß in letzter Linie die für die Menschenseele tiefste Verantwortung tragende Kirche entscheiden.

Hierbei wird sie Rücksicht nehmen müssen auf die Tradition, weil sich gerade dort der kirchliche Geist in hohem Maße zeigt. Die Kirche kann keine Kunst fördern, die alles Vergangene verneint, ebensowenig wird sie neue Formen verwerfen, wenn in ihnen sich religiöser Geist offenbart.

Ja, sie wünscht und begrüßt eine Zeitkunst und läßt dieser Kunst ihre Freiheit. Aber in ihrer Sorge um die ihr anvertrauten Seelen und im ureigensten Interesse der wahren christlichen Kunst wird sie immer mit ihren Forderungen einen Damm aufzurichten gegen Willkür und reinsten Subjektivismus. Wird auch warten können und warten müssen, bis die Zeitkunst geläutert und würdig ist, ins Heiligtum einzutreten. Denn der Auftrag der Kirche ist und bleibt vor allem ein religiöser, nicht ein kultureller, so sehr dieser letztere auch von der Kirche in ihrer Forderung wirklicher Kunstwerke und deren Förderung beachtet wird und beachtet werden muß.« (Die Sperrungen vom Autor.)



KATHARINA HOCK, MARIA AN DER WIEGE
FARBIGE MAJOLIKA



KATHARINA HOCK, KREUZIGUNGSGRUPPE
FARBIGE MAJOLIKA



WILMA SCHALK
KREUZIGUNGSGRUPPE
FARBIGE MAJOLIKA



WILMA SCHALK
MUTTERGOTTES (HAUSZEICHEN)
FARBIGE MAJOLIKA

Berichte aus Deutschland

MITGLIEDER-VERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST E. V. IN TRIER

Die Tage vom 12. mit 15. Oktober 1929 vereinigten in Trier aus allen Gauen Deutschlands, aus Österreich, Luxemburg und der Schweiz, die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Einer der ältesten Plätze Deutschlands, von Römern erbaut, zeitweilig deren Kaiserresidenz, dann Trägerin frühester christlicher Tradition, berühmter Bischofsitz seit mehr als einem Jahrtausend, eine Fülle von Kunstschatzen aller Art bergend, herrliche Bauten in anmutig heiterer Landschaft am Strome gelagert, umgeben von lichten Höhenzügen — so bot diese Stadt denkbar geeigneten Rahmen für die Tagung.

Eine Ausstellung zeitgenössischer christlicher Kunst in der Staatlichen Kunstgewerbeschule gab zugleich in charakteristischen Stichproben einen Überblick über das Schaffen der gegenwärtigen Generation, vor allem der Diözese Trier selbst. Ergänzend waren auch Gruppen aus Aachen, vom Niederrhein und aus Süddeutschland vertreten. Architektur, Plastik, Malerei, kirchliches Kunsthandwerk jeder Art in Edelmetall und Paramentik, religiöse Hauskunst zeigten im Zeichen der einen großen Linie mannigfache Bestrebungen im einzelnen.

Als Anreisetag war der Samstag gedacht, an dessen Abend die Teilnehmer zusammenkamen zur ersten Aussprache in zwanglosem Beisammensein.

Der Sonntagmorgen brachte ein feierliches Pontifikalamt im Hohen Dom als rechten Auftakt, so dem Ganzen die eigentliche Weihe gebend.

Hernach fand in dem neuen Hindenburggymnasium die Festversammlung statt, eröffnet vom 1. Präsidenten der Gesellschaft, Geh.-Rat Univ.-Prof. Dr. Strieder. In seiner Ansprache betonte er Aufgabe und Bedeutung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in eben ihrer Eigenschaft als deutsche Gesellschaft, deren Bestimmung es sei, alle Gebiete deutschen Volkstums zu umfassen, überall wo deutsch gesprochen wird, zu wirken an der Wiedergeburt und Erstarkung wahrhaft christlicher Kunst. Weiterzigkeit sei die Losung, die jedes ehrliche Wollen und wirkliche Können fördere. Noch leide die christliche Kunst an sogenanntem Richtungsstreit, es fehlen die ganz großen Führer und daher seien Auseinandersetzungen unvermeidlich, ja notwendig. Aber diese mögen vom Geiste echt christlicher Liebe und Sachlichkeit getragen werden. In Trier finde die Generalversammlung dieses Jahr statt, um den besetzten Gebieten Deutschlands überhaupt und insbesondere der Stadt und Diözese Trier den Dank des übrigen Deutschland sagen zu können für Opfer und Treue der letztvergangenen schweren Jahre.

Als Protektor der Tagung erklärte darauf der H. H. Bischof von Trier Dr. Fr. Bornewasser die Ausstellung für eröffnet. Schutzherrin und Patronin der christlichen Kunst sei die katholische Kirche; sie war es immer, sie wird es auch bleiben. Helfen doch die christlichen Künstler mit an dem großen Werk der Kirche, die Menschen hinzu führen zu Gott. Dieses priesterliche Moment im Schaffen der christlichen Kunst sei ihr innerer

Wert. Das erkannt und darum den Kampf gegen alles Minderwertige, Unreligiöse, Unkünstlerische aufgenommen zu haben, gebühre der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst als Anerkennung und Dank. Sie helfe dem deutschen Volk den Sinn für das Echte, Reine und Starke wiederzufinden. In Form und Ausdruck der Gegenwart möge die christliche Kunst, alle subjektivistische Willkür vermeidend, fortsetzen überkommene Tradition und in lebendigem Gestalten an ihr weiterbauen treu dem Geist der Kirche.

Als Vertreter der Reichs- und Staatsbehörden begrüßte Regierungspräsident Dr. Sassen die Festversammlung und teilte mit, daß der preußische Kultusminister einen Zuschuß von M. 1000.— gewährt habe. Dr. Sassen wies sodann auf die große Bedeutung der christlichen Kunst für das Landvolk, dem allein die Kirche schöpferische Kunst vermittele.

Namens der Stadt hielt Oberbürgermeister Dr. Weitz eine Ansprache und begrüßte die Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst als wertvollste Veranstaltung der letzten Zeit in ihrem Bereich. In der Kunstgewerbeschule habe Trier einen wachsenden Sammelpunkt christlichen Kunstschaffens. Trotz der wirtschaftlich schwierigen Lage durch die Besatzung wolle auch die Stadt an der bedeutenden Kundgebung sich beteiligen und habe eine Beihilfe von M. 1000.— aufgebracht.

Professor Uhde, Direktor der Kunstgewerbeschule, wies auf die Ausstellung und skizzierte in großen Zügen Plan und Aufbau.

Das Finale der Festversammlung bildete ein Lichtbildervortrag von Professor Dr. Irsch über die alte Kunst Triers.

Zum Schluß wurde die Kunstaussstellung besichtigt, wobei Führungen durch die einzelnen Abteilungen stattfanden mit kurzen Erläuterungen des jeweils Wesentlichen und Charakteristischen.

Anschließend lud die Stadt die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und die Vertreter der Diözesangruppen ein.

Am Nachmittag war Teilnahme an einer Papstfeier vorgesehen, abends Sitzungen der erweiterten Vorstandschaft und der Diözesangruppen.

Den Montagvormittag füllte die eigentliche geschlossene Mitglieder-Versammlung aus. Bericht des Vorstandes, Vorlage des Haushaltsplanes, verschiedene Anträge. Ergänzungswahlen standen zur Diskussion.

Der 1. Schriftführer, Professor Dr. Lill, Direktor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, betonte den prinzipiellen Standpunkt der künstlerischen Leitung gegenüber den verschiedenen Strömungen. — Unbeirrbar durch reaktionäre Erscheinungen einerseits, hypermodernes Feldgeschrei andererseits sei einziger Grundsatz künstlerische Qualität und religiöser Wahrhaftigkeit. Das Echte und Gute müsse erstrebt und gefördert werden, daß auch unsere Zeit erreiche, was die großen vergangenen Epochen hatten: ihre eigene Sprache christkatholischen Erlebens.

Als wichtiger Punkt in der Entwicklung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist eine fortschreitende Dezentralisation der künstlerischen Organisation zu erblicken. Wie bereits vergangenes Jahr die erweiterte Vorstandschaft gebildet wurde (Glieder in allen Teilen des Reiches), so sind jetzt Juryausschüsse vorgesehen, die in steter Fühlung mit der Zentrale auch außerhalb Münchens (der Zentralstelle), gegliedert nach den großen Kirchenprovinzen, beratend und entschei-



KARL KROHER
MUTTERGOTTES
MAJOLIKA



KARL KROHER, PIETÀ
MAJOLIKA



HEINRICH WADERE, PIETÀ. TERRAKOTTA



FRANZ BUSTELLI
KRUIFIX UM 1760
PORZELLAN. NEUAUSFORMUNG DER NYMPHENBURGER PORZELLANFABRIK



HEINRICH WADERE
STANDKRUIFIX
MESSING AUF FARBIGEM HOLZ

dend in allen sich ergebenden künstlerischen Fragen (Auftragserteilung, Wettbewerbe usw.) zu wirken hätten. Zunächst wird eine solche Stelle in Westdeutschland geschaffen. (Vorläufige Anschrift: Dr. Busley, Düsseldorf, Ständehaus.)

Die schon Jahre währenden Bestrebungen, zu einem Ausgleich zwischen der »Deutschen Gesellschaft für christl. Kunst E. V.« und der »Gesellschaft für christl. Kunst Verlag« zu kommen und damit, wie gewisse Gruppen in der »D. G.« fordern, den alten finanziellen wie moralischen Einfluß auf den Verlag zu erreichen, veranlaßte die im Jahre 1927 eingesetzte Ausgleichskommission, vertreten durch Prof. Dr. Fuchs-Paderborn einen detaillierten Vorschlag vorzulegen, wie die Angelegenheit von seiten des Verlages geregelt werden könnte. Die Versammlung erklärte einstimmig es für wünschenswert, daß diese Forderungen von dem Verlag angenommen werden.

Im allgemeinen Teil entstand eine Auseinandersetzung wegen der literarischen Kämpfe in süddeutschen Blättern um die Kunstrichtung. Dr. Busley-Düsseldorf mit seinen Freunden brachte eine Resolution ein, wonach eine Kommission der »D. G.« diese Angriffe zurückweisen solle. Dr. Martin Mayr-München gab zu, daß man in Westdeutschland neuzeitlich bauen dürfe, aber Süddeutschland wolle bei seiner Art bleiben, was nach dem ganzen Zusammenhang nur die Alleinberechtigung der retrospektiven

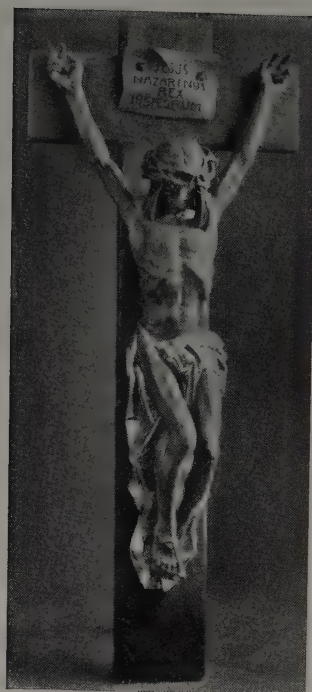
Art für Süddeutschland bedeuten konnte. Dem trat Weihbischof Dr. Johann Bapt. Schauer-München entgegen mit dem Hinweis: es handle sich hier nicht um Unterschiede zwischen Orten und Ländern, sondern um die verständnisvolle Würdigung der neuen Kunstrichtung samt ihren geistigen und materiellen Bedingtheiten (z. B. moderne Bautechnik, Eisenbeton u. dgl.), in Rosenheim bei München werde demnächst eine stattliche Kirche (von Muesmann) neuester Stilrichtung mit einem modernen Kolossal-Glasgemälde (Eberz, Pütz-Solln) eingeweiht; demgegenüber von Bolschewismus in der kirchlichen Kunst zu sprechen sei mangels jeder inneren Begründung abwegig, verletzend für die treukatholischen Künstler und schädigend für das kirchliche Interesse wie für die kirchliche Autorität. Unter stürmischem Beifall der Versammlung wurde darauf der Schluß der Debatte beantragt und angenommen. (Hiernach sind unzutreffende und unvollständige Pressemitteilungen zu berichtigen.)

Im Zeichen fruchtbaren Zusammenwirkens in der Einmütigkeit der Beschlußfassungen und in regem Gedankenaustausch verlief die Versammlung zur vollsten Zufriedenheit aller Beteiligten.

Am Nachmittag wurden vom Lokalkomitee Führungen durch die Stadt veranstaltet, die den Besuchern einen reichen Eindruck vermittelten vom historischen Werdegang Triers und seiner kulturellen Stellung einst unter den Städten Europas.



KARL KUOLT, KRUIZIFIX
HOLZ



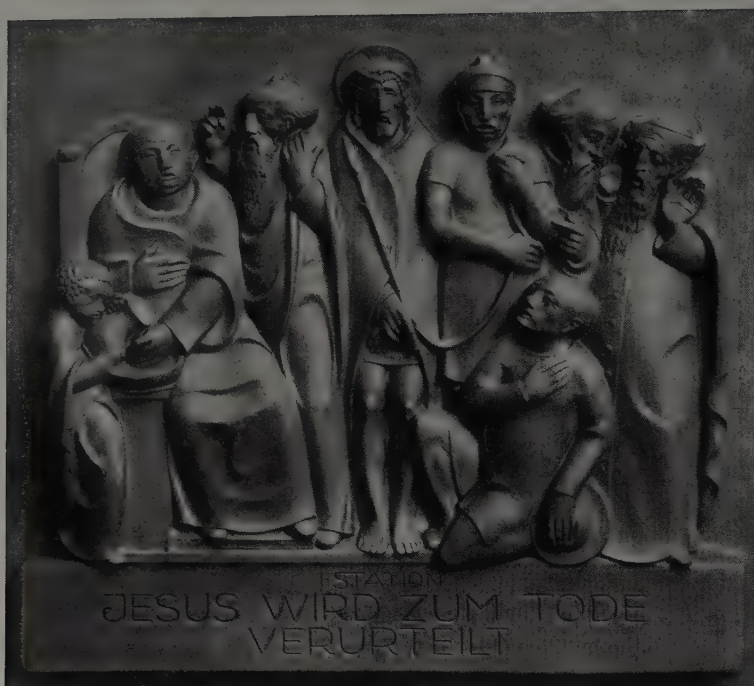
ANGELO NEGRETTI
KRUIZIFIX. HOLZ



PAUL SCHEUERLE, KRUIZIFIX
HOLZ



FRANZ SCHREDER, KRUIZIFIX
HOLZ



HERMANN GORETZKI, ERSTE STATION. TERRAKOTTA



VIERZEHN STATIONEN VON WILHELM PUTZ
PLATTENMALEREI (EINGEBRANNTES SCHWARZLOTMALEREI AUF OPAKEM GLAS)



DÜLL-PETZOLD, XIII. STATION
FARBIGE MAJOLIKA



GEORG KEMPER, XIV. STATION
TERRAKOTTA ODER MAJOLIKA



H. SALOMOUN, XIII. STATION
TERRAKOTTA



VALENTIN KRAUS, IV. STATION
FARBIGE MAJOLIKA



PAUL SCHEUERLE
MUTTERGOTTES
HOLZ



WILHELM GÖHRING
DER GUTE HIRTE
HOLZ



HEINRICH WADERE
HIMMELSKÖNIGIN
HOLZ

Der Dienstagvormittag, als »Kursus für Geistliche und interessierte Laien« gedacht, führte mitten in den Brennpunkt der Probleme heutiger christlicher Kunst. »Vergangenheit als Führer zur modernen Kunst« lautete die Überschrift für den Zyklus der drei Vorträge. Professor Dr. Karlinger-Aachen sprach über: »Das Problem des Sakralbaues; Vergangenheit und Ausblicke«. In feiner verinnerlichter Weise führte er aus, wie jeweils bestimmte Formen des kirchlichen Kultbaues aus entsprechenden Stellen der Liturgie abzuleiten wären, daß christliche Kunst nicht so sehr aus kulturell-ästhetischen Bedingungen entstehen und erwachsen könne, sondern nur aus der Stärke religiöser Überzeugung, wenn das ausführende Können vorhanden sei, zum Schluß an einer Reihe von Lichtbildern das Gesagte sinnfällig erläuternd und ergänzend. — Professor Dr. Irsch-Trier gab mit dem Thema: »Zeitgenössische christliche Kunst« apologetisch zwingend der Überzeugung Ausdruck, daß auch die Gegenwart nicht nur das Recht habe, sondern auch die Pflicht, soll anders sie wahr sein, in ihrer eigenen Gestaltung ihres religiösen Suchens Sinn und Inhalt zu verwirklichen. Gewiß, die Zeit weise manche Krankheitserscheinungen auf, irregeleitetes Streben, aber ebenso sehr seien auch viel positive Kräfte vorhanden; diese gelte es zu wecken, zu sammeln, anzuleiten. — Professor Dr. Lill-München zeigte an Hand einer sehr instruktiven Auswahl von Bildmaterial die verschiedenen Typen christlicher Plastik in ihrer Entwicklung als Kult- und Andachtsbild vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, das Kruzifix, das Herz-Jesu, das Vesperbild (Pieta), die Madonna. »Der religiöse Ausdruck

in der Plastik« hieß sein Vortrag, in dem er zutiefst Erlebtes anschaulich und mitreißend schilderte. Strenge erhabene Geistigkeit der Romanik, Glut und Innigkeit der Gotik, geklärte Formenschönheit der Renaissance, Überschwang des Barocks, Lauheit und Schwachheit des ausgehenden 19. Jahrhunderts, herb und ernst erwachendes Gefühl heute, zeugend von starkem, seelisch notwendigem Wollen.

Den harmonischen Schluß der Tagung bildete am Dienstag nachmittag eine Kunstfahrt entlang den Weinbergen an Mosel und Sauer nach Echternach, der alten berühmten Klosterstätte auf Luxemburger Boden.

Zu erwähnen bleibt noch die Festschrift, anläßlich der Generalversammlung als Sondernummer des »Pastor Bonus« vom Bischöflichen Priesterseminar Trier herausgegeben, mit Geleitworten von H. H. Bischof Dr. Bornewasser und Geh. Rat Professor Dr. Strieder. Letzterer weist unter anderem besonders auch darauf hin, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst nun in München, Ludwigstraße 5 eine große neue Galerie besitzt mit ständigen Ausstellungsräumen.

v. M.

DIE GRÜNDUNG DER DIÖZESAN- GRUPPE »MÜNSTER« (24. SEPT. 1929) DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst besitzt in der Diözese Münster über 700 Mitglieder, ohne daß sie irgendwie zu einer besonderen Diözesangruppe im Sinne der Statuen der



PAUL SCHEUERLE, KRIPPENRELIEF. HOLZ

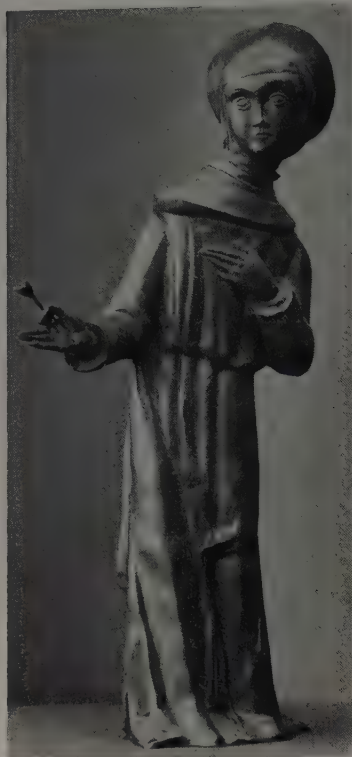
Gesellschaft zusammengefaßt gewesen wären. Der verstorbene Monsignore Anton Schulte, der immer wieder die Diözese auf den Generalversammlungen vertreten hatte, war eigentlich niemals dazu autorisiert gewesen; er hatte sich den Anregungen gegenüber auf Bildung der vorgeschriebenen Diözesangruppe immer ausweichend verhalten. Der Zwiespalt der Meinungen, der in den letzten zwei Jahrzehnten so besonders kraß in die Erscheinung trat, mochten ihn in seinem ablehnenden Standpunkt bestärken. Er hat für die christliche Kunst in seiner Weise viel getan, hat Künstlern Aufträge vermittelt und mit seinem Rate überall selbstlos geholfen. Nach seinem Tode wurde nunmehr, auf Anregung der Münchner Zentrale selbst hin, die Bildung der Diözesangruppe vorbereitet und am 24. September im Marianum zu Münster vollzogen. Unter dem Vorsitz des Domkapitulars Prof. Dr. Emmerich hatte sich ein provisorischer Ausschuß gebildet, der nach Erledigung der Vorarbeiten an alle Mitglieder in der Diözese eine Einladung hatte ergehen lassen zu der für die Bildung der Gruppe entscheidenden Sitzung. Es waren Münster, das Münsterland, der Industriebezirk, die entlegeneren Teile der Diözese: der Niederrhein und das Oldenburger Land hierbei vertreten. Nachdem Domkapitular Prof. Dr. Emmerich die Vorgeschichte der Gründung eingehend dargelegt hatte, auch dem verstorbenen Kustos des Diözesanmuseums, Monsignore Schulte, einen dankbar anerkennenden Nachruf gewidmet hatte, war man sich sehr bald einig über die Notwendigkeit der Bildung einer Diözesangruppe, konstituierte sich als solche und schritt zur Wahl des Vorstandes und eines Ausschusses, der Mitglieder aus der ganzen Diözese umfassen sollte. In ihn



ANDREAS LANG, CHRISTUS U. THOMAS. HOLZ



KARL BAUR
MUTTERGOTTES
MESSING



RUTH SCHAUMANN
HL. THERESE VOM
KINDE JESU. BRONZE



FRITZ SCHMIDT
CHRISTOPHORUS
BRONZE

hinein gewählt wurden 2 Geistliche, 4 Künstler (2 Architekten, 1 Maler, 1 Bildhauer), und drei Kunstfreunde. Zum Vorsitzenden wurde Domkapitular Dr. Emmerich gewählt. Dem Ausschuß gehören an die Herren: Maler E. Bahn, Bildhauer H. Bäumer, Pfarrer Druffel, Studienrat Dr. Dieckmann, Museumsdirektor Dr. Hoff-Duisburg, Architekt Sträßle, P. Justinus O. Pr.-Vechta, Prof. Dr. Wackernagel, und ein Vertreter der jugendlichen Mitglieder. Die Aufgaben der Gesellschaft, die besonderen der Gruppe innerhalb der Diözese wurden eingehend besprochen und der Ausschuß insbesondere beauftragt, über die hier zu leistende Arbeit (Ausstellungen, Kurse, Vorträge, liturgisch-künstlerische Tagungen) zu beraten und ein Programm zu entwerfen. Nach Erledigung des geschäftsmäßigen Teiles begab man sich zu der der Vollendung entgegengehenden Heilig-Geist-Kirche, wo der pfarrherrliche Bauherr, Pfarrer Druffel-St.-Joseph-Münster und der Architekt Kremer-Duisburg die Absichten und die Ideen des Baues erläuterten und auch die bereits tätigen Maler ihre Aufgaben und Pläne entwickelten. So schloß der Tag der Gründung gleich mit einer ersten praktischen Schulung über die Ziele moderner Kirchenarchitektur!

Alois Dieckmann

Berichte aus dem Ausland

EIN MÖNCHARCHITEKT ALS BAHNBRECHER, DOM BELLOT O. S. B.

Man kennt in Deutschland den Namen Perret als den eines kühnen Neuerers im Kirchenbau

und weiß auch um seine merkwürdige Betonkirche von Notre-Dame du Raincy bei Paris. Paul Bellot, der Benediktinerarchitekt, scheint in Deutschland nicht so bekannt zu sein. Und doch ist er einer der Bahnbrecher des modernen Kirchenbaus, als solcher in Frankreich und Holland anerkannt.

Geboren zu Paris 1876, bezog Paul Bellot achtzehnjährig die Ecole des Beaux-Arts und verließ diese staatliche Hochschule 1900 als diplomierter Architekt. Bald nachher trat er als Mönch in die berühmte Benediktinerabtei von Solesmes ein, die damals auf der Insel Wight im Exil lebte. 1906 sandte ihn sein Abt nach Oosterhout in Holland, wo die zur gleichen Kongregation gehörende Abtei St. Paul de Wisques Zuflucht gefunden hatte, um einen Abteineubau aufzuführen. Bereits neun Monate später kehrte der junge Mönch nach Wight zurück, um die Abtei Ste. Marie (Quarr Abbey) zu errichten. Eine zweite Bauperiode in Oosterhout brachte die inzwischen notwendig gewordene Erweiterung des Abteibaues. 1912 wurde die Kirche von Quarr Abbey eingeweiht, 1920 die provisorische Kirche von Oosterhout durch Ausbau eines Chores vollendet. Es folgte eine Reihe von Bauten in Holland: die Kirche von Noordhoek, das Klösterchen von Bavel, die Mittelschule von Eindhoven, die Vergrößerung der Kirche von Heerle und die Friedhofskapelle von Bloemendaal. Augenblicklich baut Dom Bellot mehrere Kirchen und Klöster in Frankreich, Belgien und Holland.

Alle bisher vollendeten Bauten sind in unverputztem Ziegelbau ausgeführt, weil eben der Ziegel das Baumaterial der Gegend war, für die



GRATULATIONSADRESSE DER GÖRRES-GESELLSCHAFT FÜR GEHEIMRAT DR. FINKE
ZUM GOLDENEN DOKTORJUBILÄUM
MALEREI VON OTTO GRASSL, SCHRIFT VON FRANZISKA KOBELL

Dom Bellot baute. Folgerichtig bis ins schmückende Detail entwickelt er seine Bau- und Schmuckformen aus der Eigenart seines Materials. Anfangs verwendet er noch Haustein neben dem Ziegel; in seiner weiteren Entwicklung sieht er ganz davon ab und entwickelt die Formen der Mauerdurchbrechungen, Gurten, Bögen, Kapitelle konsequent aus dem Ziegel. Mit seltener Sicherheit verwendet er auch den Ziegel in allen Nuancen von Gelb bis Rosa, Rot und Violett zur farbigen Einstimmung seiner Bauten, was ihm die hübsche Bezeichnung »le poète de la brique« eingetragen hat.

So ist Bellot in seiner Materialgerechtigkeit, seinem selbständigen Formensinn, seiner Liebe zur Farbe im besten Sinne modern. Modern ist er auch in seiner Betonung des Innern gegenüber

dem Äußern, in der diskreten Zuführung des Lichtes, besonders in seinen Kirchenbauten. Die Benediktinerinnenabtei Mont-Vierge zu Wépion an der Maas (Namur) hat in einer stattlichen Mappe auf 116 Tafeln charakteristische Ansichten, Grundrisse und Details der obengenannten Schöpfungen Dom Bellots vereinigt. (Une oeuvre d'architecture moderne; 300 fr. Fr. Zum gleichen Preis auch mit englischem oder niederländischem Text.) Maurice Storez und Henri Charlier, die mit Dom Bellot zu den Führern der regsamen Künstlergruppe L'ARCHE gehören, haben zu diesen Tafeln einen gehaltvollen einleitenden Text geschrieben.

Neuerdings baut Dom Bellot auch Kirchen in Beton, verbunden mit Ziegelbau. So in Comines (Nordfrankreich), wo er mit Maurice Storez zu-

sammen einen großen Kirchenbau vollendet; so in Audincourt bei Montbéliard (Diözese Besançon), dessen Kirche, ausschließlich in geraden Linien gehalten, eine der kühnsten und originellsten Schöpfungen des Meisters zu werden verspricht.

Richard Maria Staud

Neue Kunstwerke

Am 20. Oktober wurden in Bayern folgende neuzeitliche Kirchen eingeweiht: in Memmingen die Stadtpfarrkirche St. Josef von Prof. Michael Kurz-Augsburg; in Kaiserslautern (Pfalz) die Mariä-Schutzkirche der Minoriten von Fritz und Hans Seeberger-Kaiserslautern; in Pfakofen (Oberpfalz) eine Dorfkirche, erbaut von Georg Holzbauer-München, die Malereien von Karl Blocherer-München, der Tabernakel von Pütz-Solln, Steinicken & Lohr-München. In Rosenheim wurde am 27. Oktober die Christ-König-Kirche eingeweiht, erbaut von Prof. Adolf Muesmann-Dresden, die Riesenglasgemälde nach einem Entwurf von Prof. Josef Eberz-München, ausgeführt von Pütz-Solln (vgl. Kunstdrucktafel im vorigen Jahrgang, Heft 12). In Döllnitz (Oberpfalz) wurde am 13. Oktober 1929 eine kleine Landkirche nach dem Entwurf von Georg Holzbauer-München eingeweiht. Die Malereien sind von Erich Glette und Hermann Kaspar, beide in München.

In der Mayerschen Kunstanstalt, München, war ein Glasfenster einer Kreuzigungsgruppe und eines Abendmahles von Richard Holzner-München ausgestellt, das nach Pittsburg U. S. A. kommt. Dortselbst konnte man ein hochinteressantes profanes Fenster in farbig gebranntem Glas und Übergang sehen, das von dem Holländer H. Nikolaus für eine holländische Fabrik entworfen ist.

In Mannheim wurde am 13. Oktober die St.-Peters-Kirche eingeweiht, die nach den Entwürfen von Architekt Kinkel durch das Erzbischöfliche Bauamt Karlsruhe ausgeführt wurde. Die Wandmalereien waren Willi Öser-Mannheim übertragen.

In Klein-Süßen (Württemberg) fand am 13. Oktober 1929 die Weihe einer Pfarrkirche statt, die von Architekt A. Otto Linder-Stuttgart erbaut wurde.

G. L.

Personalnachrichten

P. REMIGIUS BOVING O. F. M. †

Einer der schwersten Verluste, der im laufenden Jahre, am 26. Februar 1929, die Vertretung der christlichen Kunstinteressen in Westdeutschland treffen konnte, bedeutete der allzufrühe Tod des bekannten Franziskanerpaters und Kunstschriftstellers Remigius Boving, der 16 Jahre lang im Kloster auf dem Kreuzberge bei Bonn ein wahrhaft priesterliches Leben führte. P. Remigius Boving war 1876 zu Rottinghausen bei Vechta in Oldenburg geboren. Schon mit 18½ Jahren trat Boving in den Franziskanerorden ein, in dessen Studienhäusern er seine Gymnasialstudien vollendete und Philosophie und Theologie studierte. Nach seiner Priesterweihe, die er 1903 im Dome zu Paderborn empfing, besuchte er die Universität Münster in Westfalen, um hier vor allem kunstwissenschaftlichen Studien zu obliegen, deren Ergebnisse er durch Reisen nach Italien vertiefte. Der Kunst blieb P. Remigius bis zu seinem Tode treu. Oft

konnte man ihn im Lesesaal des Bonner Kunsthistorischen Institutes beobachten, hinter ganze Berge von Fachliteratur gebeugt, die er mit dem Bienenfleiß eines mittelalterlichen Skriptors durcharbeitete. Trotzdem wurde er niemals mürrisch, wenn man ihn bei seinen Arbeiten störte, um von seiner reichen Erfahrung und aus dem tiefen Brunnen seines Wissens zu schöpfen. Und häufig wandten sich die Mitglieder des Institutes an ihn: Vertreter jeder Konfession und Weltanschauung, Damen und Herren. Alle fragten irgend etwas den braunen Kuttenträger aus ihrem Fach, allen stand er mit der gleichen Liebenswürdigkeit Rede und Antwort. Und dann wandte er sich wieder seinen Büchern zu, um mit vorbildlicher Geduld und Liebe seinen Arbeiten und Forschungen nachzugehen. Zahlreiche Schriften, Aufsätze und Besprechungen erschienen aus seiner Feder als Erfolge seiner unermüdlichen Tätigkeit. Das bedeutendste seiner Bücher war der zweite Band des monumentalen Werkes über die Basilika di San Francesco zu Assisi, dessen ersten Band sein Ordensbruder P. Beda Kleinschmitt geschrieben hatte. Mit dem großen Gründer seines Ordens, dem hl. Franziskus, verband P. Remigius eine besonders innige Zuneigung. Wie wußte er von dem hohen Sinn des umbrischen Sängers, seiner Poetenstube und der ungewöhnlich idealen Verbindung des Himmlichen mit dem Irdischen zu sprechen.

Aus der Einstellung zu St. Franziskus erhellt die Stellungnahme von P. Remigius Boving zur romantischen Kunst, der er sehr zugetan war. Zwar suchte er auch mit Gewissenhaftigkeit der modernen Kunst gerecht zu werden, deren starke Subjektivität, gefördert durch »die subjektiven Verworrenheiten eines großen Teils heutiger Kunstkritik« er bedauerte, weshalb er sich mitunter genötigt sah, überheblichen Ansprüchen entgegenzutreten. Dabei wies er auf einen »verbreiteten Mangel vieler kunsthistorischer Darstellungen« hin, daß sie nämlich »Kunst eben nicht geistesgeschichtlich begreifen, sondern das Wesentliche, ihre religiös-metaphysische Einstellung vernachlässigen«. Es ist selbstverständlich, daß er als Theologe immer wieder diesen schweren Fehler auszumerzen versuchte; so wies er z. B. in einer anderen seiner letzten Schriften auf die Bedeutung hin, welche die Lichtmystik des hl. Bonaventura für das Verständnis der Gotik besitzt. Niemals trat dabei P. Remigius als trockener, dozierender Gelehrter hervor, dem die Kunst nur ein Objekt gelehrter Forschung ist, sondern ihm als Priester war sie eine Himmelsgabe, ein ausgezeichnetes Mittel zur Bildung der Seele. Von allem aufdringlichen Ästhetentum, das nur die Kunst an sich kennen will, wollte er deshalb naturgemäß nichts wissen. Glücklicherweise hatte er reichlich Gelegenheit, als Mitarbeiter der Bücherwelt seine Meinung zu äußern. Im gleichen Hause, in dem diese bekannte Bonner Zeitschrift erscheint, dem Zentralheim des Borromäusvereins, war er außerdem an der Bibliothekarschule seit deren Gründung als Dozent für Kunstgeschichte und Ästhetik tätig und bewährte sich als Volkserzieher zur Kunst im besten Sinne des Wortes. Wie in seinen Schriften nahm er auch hier gern die Gelegenheit wahr, gegen den »Kitsch mit katholischer Verbrämung« und gegen die Trägheit zu eifern, »das Wertvolle zu schaffen, das durch überragende Größe an Form und Inhalt geeignet wäre, die fast immer in blendender Gestalt auftretenden zerstörenden Kräfte zu verdrängen«.

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens, Domine fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, fili unicus patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris. Amen.

Munda cor meum ac labia mea, omnipotens Deus, qui labia Isaiae prophetae calculo mundasti ignito: ut me tua grata miseratione dignare mundare, ut sanctum Evangelium tuum digne valeam nuntiare. Per Christum, Dominum nostrum. Amen.

Tibi Domine, benedicere. Dominus sit in corde meo, et in labiis meis: ut digne et competenter annuntium Evangelium suum. Amen.

Succedere offerens hostiam super altarem, dicit: suscipe, sancte Pater, omnipotens aeterna Deus, hanc immaculatam hostiam, quam ego indignus famulus tuus offero tibi Deo meo vero et vero, pro universis peccatis, et offensionibus, et negligentibus meis et pro omnibus circumstantibus, sed et pro omnibus fidelibus christianis vivis atque defunctis: ut mihi, et illis proficiat ad salutem in vitam aeternam. Amen.

Accipiens calicem offert dicens: Offerimus tibi Domine, calicem salutis, tuam deprecantes clementiam: ut in conspectu divinae maiestatis tuae, pro nostra et totius mundi salute, cum odore suavitatis ascendat. Amen.

Danur a te. Domine: et sic fiat sacrificium nostrum in conspectu tuo hodie, ut placeat tibi, Domine Deus, omnipotens sanctificator omnipotentis aeternae Deus: et bene fiat hoc sacrificium, tuo sancto nomini preparatum.

Suscipe, sancta Trinitas, hanc oblationem, quam tibi offerimus ob memoriam passionis, resurrectionis et ascensionis Jesu Christi. Domini nostri: et in honorem beatae Mariae semper Virginis, et beati Iohannis Baptistae, et sanctorum Apostolorum Petri et Pauli, et ipsorum et omnium Sanctorum: ut illis proficiat ad honorem nobis autem ad salutem: et illi pro nobis intercedere dignentur in caelis, quorum memoriam agimus in terris. Per eundem Christum, Dominum nostrum. Amen.

Qui pridie quam pateretur, accepit panem in sanctas ac venerabiles manus suas: et elevatis oculis in caelum ad te Deum, Patrem suum omnipotentem, tibi gratias agens, benedixit, fregit, deditque discipulis suis, dicens: Accipite, et manducate ex hoc omnes:

hoc est

enim Corpus meum.

Simili modo postquam et hunc praeclarum Calicem in sanctas ac venerabiles manus suas: item tibi gratias agens, benedixit, deditque discipulis suis, dicens: Accipite, et bibite ex eo omnes:

hic est

enim Calix Sanguinis mei, novi et aeterni testamenti: mysterium fidei: qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum.

Haec quotiescumque feceritis in mei memoriam facietis.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum. Ex Patre natum ante omnia saecula Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis, hic genuflectitur: et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre, filioque procedit. Qui cum Patre et filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Anne summationem sacramenti inclinatus dicit: Domine Jesu Christe, qui dixisti Apostolis tuis: Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis: ne respicias peccata mea, sed fidem Ecclesiae tuae: eamque secundum voluntatem tuam pacificare et coadunare digneris: Qui vivis et regnas Deus per omnia saecula saeculorum. Amen.

Domine Jesu Christe, fili Dei vivi, qui ex voluntate patris, cooperante Spiritu Sancto, per mortem tuam mundum vivificasti: libera me per hoc sacrosanctum Corpus et Sanguinem tuum ab omnibus iniquitatibus meis, et universis malis: et fac me tuus semper inhaerere mandatis, et a te nunquam separari permittas: Qui cum eodem Deo Patre et Spiritu Sancto vivis et regnas Deus in saecula saeculorum. Amen.

Dignus sum lumere praesumo non mihi proveniat in iudicium et condemnationem: sed pro tua pietate propter mihi ad tuamentum mentis et corporis, et ad me delam percipiendam: Qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus Sancti Deus per omnia et saecula saeculorum. Amen.

Placeat tibi, sancta Trinitas, obsequium servitutis meae: et praefata: ut sacrificium, quod oculis tuis maiestatis indignus obtuli, tibi sit acceptabile, mihi, quae et omnibus, pro quibus illud obtuli, sit, te misere, tantae propitiabile. Per Christum, Domine, nostri. Amen.

Mit P. Remigius Boving schied ein feinsinniger Kunstwissenschaftler, ein gewandter Schriftsteller und tüchtiger Erzieher und vor allem ein edler, seeleneifriger Priester aus dem Leben, der in dem stillen Kreuzberg-Klösterchen manchen gebrochenen und verzagten Menschlein Seelenarzt und Retter war. Nicht nur die Freunde der christlichen Kunst haben Ursache um ihn zu trauern, sondern auch alle, welchen wahre Religiosität am Herzen liegt, und die noch Sinn für edles Menschentum haben. R. I. P.

J. Schuhmacher

KARL KÜNSTLE 70 JAHRE ALT

Am 8. Oktober beging Geistlicher Rat Professor Dr. Karl K ü n s t l e seinen 70. Geburtstag. K ü n s t l e ist geboren in Schutterwald bei Offenburg und wurde am 8. Juli 1884 zum Priester geweiht. Im Jahre 1895 habilitierte er sich an der Freiburger Universität, an der er bis 1924 als Dozent tätig war. Seine zahlreichen und gediegenen wissenschaftlichen Arbeiten haben seinen Namen weit über die Grenzen des deutschen Sprachgebietes hinaus bekannt gemacht. Hier seien besonders erwähnt seine bahnbrechende Studie über das sog. Comma Joanneum, seine Arbeiten über die Kunst des Klosters Reichenau und seine zweibändige monumentale »Ikongraphie der christlichen Kunst« (Freiburg, Herder 1926/28), die mit einer erstaunlichen Fülle des Wissens einen klaren Blick für die Deutung der christlichen Bildwerke und ein sicheres Urteil über die religionsgeschichtliche Würdigung der in ihnen dargestellten Ideen verbindet.

Forschungen

DIE ENTDECKUNG EINER NOCH UNERÖFFNETEN KATAKOMBE ZU ROM

Man sollte meinen, daß auf dem seit vielen Jahrhunderten mit Liebe und Hingebung gepflegten Forschungsgebiete der altchristlichen Katakomben große Überraschungen nicht mehr möglich seien, aber der Boden der Ewigen Stadt erweist sich als unerschöpflich und bringt immer wieder Neues zum Vorschein. Namentlich in dem Stadtteil vor Porta Salaria, im Norden Roms, wo in den letzten Jahren eine rege Bautätigkeit eingesetzt hat, können wichtige Entdeckungen verzeichnet werden. Während der für die Neubauten ausgeführten Grabungen sind hier an verschiedenen Stellen unterirdische Begräbnisstätten der alten Christen zutage getreten, so in der Via Minuturno Teile der Katakomben von Santa Felicità, des schon 1578 von Antonio Bosio als erstes Coemeterium entdeckten Sepulcrum Jordani, und in der Gegend der Via Salaria Vetus die Katakomben des heiligen Hermes und der Bassilla. Aber der weitaus bedeutsamste Fund der letzten Zeit, soweit sich die Ergebnisse bisher übersehen lassen, war unzweifelhaft die Aufdeckung der Katakomben des Panfilus auf dem Gelände der Salaria vetus, an der heutigen Via Gaspare Spontini.

Die päpstliche Kommission für christliche Archäologie betrachtet die wissenschaftliche Erforschung der Katakomben und die Pflege ihrer Inhalte als eine Ehrensache, aber sie hat schwer zu kämpfen gegen die skrupellosen Bauspekulanten, denen die Arbeiten der Kommission auf dem zur

Bebauung auserlesenen Gelände meistens eine unerwünschte Unterbrechung der Bauarbeit bedeuten. Oft waren langwierige Enteignungen durchzuführen, ehe an die archäologische Forscherarbeit gedacht werden konnte. Aber die päpstliche Kommission läßt sich durch das Baufieber der neuzeitlichen Spekulation nicht anfechten und setzt ihr Mühe und Entsagung forderndes Werk trotz aller Widerstände energisch fort.

Die einzigartige Bedeutung der neu entdeckten Katakomben des Panfilus beruht darin, daß sie nicht, wie die anderen unterirdischen Grabstätten der ersten Jahrhunderte, schon in früheren Zeiten von frommen Reliquienräubern, die nach Märtyrergebeinen suchten, ihrer Inhalte beraubt, sondern zum großen Teile völlig unberührt sind. Auf einem umfangreichen Grundstück zwischen den neuen Straßen Via Paisiello, Porpora und Spontini hatte die römische Aktiengesellschaft für Bauausführungen beim Ausschachten der Erde in 6—8 Meter Tiefe eine Gruppe unterirdischer, meist verschütteter Gänge gefunden. Unter der Leitung des Professors Enrico Josi von der päpstlichen Kommission wurden dann die in mehreren Stockwerken untereinander in den Tuffstein gehauenen oder auch gemauerten Gänge bis zu 20 Meter unter dem heutigen Straßenpflaster allmählich freigelegt.

Der Eingang zu der weit ausgedehnten Grabstätte liegt jetzt an der Ecke der Via Gaspare Spontini und der Via Paisiello; der ursprüngliche Zugang war durch den Neubau eines Wohnhauses verschlossen. Die neue Treppe führt jedoch zu der altchristlichen Treppenanlage. Zu beiden Seiten der feucht-dunklen Stufen liegen die in den Tuffstein gehauenen „Loculi“ (Grabnischen) in acht bis neun Reihen übereinander. Jeder dieser Loculi hat die Länge des darin bestatteten Leichnams. Sofort beim Betreten der Gräberstätte fällt die Eigenart des Verschlusses der Grabnischen auf, eine bis zu drei Zentimeter dicke Kalkschicht über den Ziegeln, wie sie sich sonst fast nur in den jüdischen Katakomben findet. Bekanntlich begruben schon die römischen Juden ihre Toten in Katakomben, und von ihnen nahmen auch die Christen diese Sitte an. Die Inschriften sind in der ältesten Zeit meist in griechischer, später meist in lateinischer Sprache abgefaßt. Dieser Wechsel bestätigt die Tatsache, daß sich das Christentum aus einer fremdländischen allmählich zu einer national-römischen Gemeinde entwickelt hat. Viele der Gräber tragen keinen Namen, sondern sind von den Hinterbliebenen durch besondere Merkzeichen zum Wiederauffinden, etwa durch einen großen Knopf, ein Elfenbeinfigürchen, eine Glasflasche und dergleichen bezeichnet. Zuweilen liegen mehrere Gräber zusammen in einer Grabkammer, die wir als Familiengruft bezeichnen dürfen; es finden sich auch sogenannte Bogengräber, Arcosolien mit einer bogenförmigen Nische. Wohlhabendere Gemeindemitglieder waren in kapellenartigen, größeren Räumen beigesetzt, die Bemalung aufwiesen. Es fanden sich Freskomalereien verschiedenster Art, Noah in der Arche, dem die Taube mit dem Ölzweig naht, Blumen- und Vögel, das Lamm Gottes zwischen Schafen, als Symbole Christi und der Gemeinde in der Nische eines Bogengrabes, der Gute Hirte, Ornamente, Palmetten, Fruchtschnüre, daneben auch eingeritzte Symbole, der Fisch als Zeichen Christi, der Anker als Zeichen der Hoffnung, die Märtyrerpalme, Sterne, Kreuze, auch das Haken-



HEIMSUCHUNG
HANDKOLORIERTER ORIGINALHOLZSCHNITT VON
BERTA SCHNEIDER. (AUS EINER SERIE VON KARTEN)



RUTH SCHAUMANN
CHRISTUS UND JOHANNES



RUTH SCHAUMANN
MUTTERGOTTES

FARBIGE HEILIGENBILDCHEN IN ORIGINALHOLZSCHNITT

kreuz, Meißel und Hammer als Attribute des bürgerlichen Berufes eines Toten; eine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde auf gelbem Grunde wurde von den Bauarbeitern zerstört. Diese künstlerische Ausschmückung war in erster Linie dem Gedächtnis der Toten, dann aber auch der Erbauung der Lebenden gewidmet, die sich hier versammelten. Die Ausführung ist durchweg roh und flüchtig, was sich zum Teil aus der gebotenen Eile der Herstellung, zum Teil auch aus dem beginnenden Verfall der Kunst im römischen Reiche erklärt.

Wie diese Malereien, so gehören auch die vorgefundenen griechischen und lateinischen Inschriften in der Mehrzahl der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts an. In einem Doppel-Cubiculum, das als Kultstätte gedient hat, fand Professor Josi einen mit Marmorplatte bedeckten Altartisch, darunter das Grab einer jungen, 23jährigen Frau. Um den Bogen waren zahlreiche kleine Nischen für Lampen und Blumenspenden angebracht. Unter den Inschriften sind hier die eines napolitanischen und eines langobardischen Priesters und eine Votiv-Inschrift, alle aus dem 6. Jahrhundert, bemerkenswert. Die beiden Kathedrae dieser Krypta sind zu klein, als daß sie zu liturgischen Zwecken gedient haben könnten. Sie werden lediglich symbolische Bedeutung haben, wie denn der Raum wohl überhaupt nicht für den eigentlichen Gottesdienst, sondern zu den sogenannten Liebesmählern gedient haben wird.

Die Kosten der Grabungen sind durch einen ansehnlichen Beitrag aus der päpstlichen Schatzkammer und durch eine Stiftung des Kardinal-Erzbischofs Dionysius Dougherty in Philadelphia aufgebracht worden. Obwohl die Arbeiten noch nicht abgeschlossen sind, kann man doch schon jetzt sagen, daß ihre Ergebnisse vielfach neues Licht auf die Begräbnissitten und die Kunst der frühchristlichen Zeit in Rom werfen.

Walter Bombe

Bücherschau

Albrecht Haupt, Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal, II. Band, Geschichte der neueren Baukunst von Jakob Burckardt, Wilhelm Lübke, Cornelius Gurlitt, Otto Schubert, Albrecht Haupt und Paul Klopfer. Mit 148 Abbildungen im Text. Union, Stuttgart 1927. Geh. 12.50 M., geb. 15 M.

Wer die Iberische Halbinsel, »dieses künstlerische Wunderland, ganz anderer Art als sonst eines auf der Welt«, in seinen Kunstdenkmälern bereist, gewinnt sofort den Eindruck, daß die glanzvolle Periode der katholischen Majestäten Ferdinand und Isabella im schließenden 15. Jahrhundert für Spanien den Höhepunkt bedeutet. Mit der Eroberung des Südens des Landes (Granada) hebt auch in der Entfaltung der Kunst eine Blüte an, die mit der unmittelbar darauffolgenden Epoche zu Anfang des 16. Jahrhunderts Spanien auch heutigentages noch das bestimmende Gepräge verleiht, trotz der vielen Kunstwerke aus früheren Zeiten des Mittelalters. Mit Recht geht der Grundzug des Buches von Albrecht Haupt dahin, das ausgehende Mittelalter von der Renaissance nicht zu trennen, da diese beiden Stile in Spanien einen eigentümlichen Glanz und eine berückende Üppigkeit ganz besonders durch Vermittlung und Mitwirkung des Nordens entfalten. Das erste Buch mit seinem geschichtlichen Über-

blick und der Darlegung des Gesamtbildes dient in dankenswerter Weise zum Verständnis der Formenwelt, die in den darauffolgenden Buchabschnitten gewürdigt wird. Das 2. Buch ist der durchgreifenden Umgestaltung der mittelalterlichen Kunst unter den »katholischen Königen« im Stil Isabel unter italienischer Beeinflussung gewidmet. Im 3. Buche ist der Platereskenstil und die Zeit Karls V. behandelt. Mit Recht füllt dieses Buch einen Hauptteil des Gesamtwerkes aus; denn fast kein größeres Kunstdenkmal Spaniens ist von dieser Zeit und seiner Geschmacksrichtung unberührt geblieben. Eine für Spanien ganz besonders typische Kunstwelt bilden die dekorative Kunst und das Kunstgewerbe. Ihre hohe Blüte hebt bereits mit dem ausgehenden Mittelalter an und feiert innerhalb der Renaissance die größten Triumphe. Der Verfasser hat diesem Kunstzweige ganz besondere Beachtung im 4. Buche geschenkt. Das 5. Buch liegt auf den ersten Blick ein wenig außerhalb des Zusammenhanges. Der Verfasser will aber hier mit großer Gewissenhaftigkeit in Wort und Detailzeichnungen die für Spanien charakteristischen Eigenformen der Frührenaissance vorführen. Das 6. Buch beleuchtet die Hochrenaissance des Landes. Wir wissen dem Autor Dank, daß er auch den Gartenanlagen Spaniens ein Buch widmet.

In richtigem Verständnis für die geschichtliche Eigenart Portugals, die im Rahmen der hier geschilderten Kunst ganz besonders im Zeitalter der Entdeckungen verankert liegt, bemeistert Albrecht Haupt den zweiten Hauptteil seines Themas »Geschichte der Renaissance in Portugal«, indem er im 1. Buche einen Überblick über das Zeitalter der Entdeckungen gibt. Das 2. Buch entrollt an geschickt ausgewählten Beispielen den für Portugal charakteristischen sogenannten Emanuelinischen Stil, während das 3. Buch die Renaissance behandelt unter den Königen Joao III. und Philipp I. Analog der Kunst Spaniens werden in einem 4. Buche das Kunstgewerbe und die Dekoration geschildert.

Das packend geschriebene Buch, das über eine große Anzahl gut ausgewählter und frisch wirkender Abbildungen verfügt, ist eine lebendige Illustration zu der Tatsache, welche der Spanien und Portugal besuchende Kunstgelehrte und Kunstfreund unbestritten anerkennen muß, daß nämlich in beiden Ländern das Verständnis für die alte Kunst nie erlosch, vielmehr noch in innigstem nahen Verhältnis zu ihrer großen Vergangenheit blieb. Das beweisen auch die glänzenden, im heurigen Jahre tagenden Ausstellungen — im Norden Spaniens die Weltausstellung zu Barcelona, im Süden die ibero-südamerikanische Ausstellung in Sevilla —, wo in großartigen Palästen die Kunst Spaniens gerade auch im Zeitalter der Renaissance in einer geradezu verwirrenden Reichhaltigkeit vorgeführt wird.

Richard Hoffmann

Deutsches Rokoko. Wohl kein Gebiet der Kunstgeschichte hat in den letzten Jahren eine so durchgreifend neue Beurteilung erfahren wie die Kunst des 18. Jahrhunderts. Während vor noch nicht langer Zeit bedeutende Kunsthistoriker wie Burckhardt und mit ihnen weite Kreise Barock und Rokoko als Entartung der Kunst ansahen, hat das 20. Jahrhundert ihre Schönheit und schöpferische Bedeutung neu entdeckt. Das deutsche Rokoko namentlich erwies sich als eine der liebenswürdigsten und doch auch großartigsten und



RUDOLF SCHIESTL, KREUZIGUNG
ORIGINALHOLZSCHNITT



DÖRTE ULMER-STICHEL
LAURETANISCHE LITANEI
ORIGINALHOLZSCHNITT
(AUCH FARBIG VORHANDEN)



RUDOLF SCHIESTL, GEBURT. ORIGINALHOLZSCHNITT

genialsten Epochen deutscher Kunst. Die Forschung zog köstliche Werke nationalen Kunstguts ans Licht, die nur mit den allerbesten Kunstschöpfungen der Vergangenheit zu vergleichen sind. Bisher aber fehlte die große wissenschaftliche Darstellung, welche das verstreute Material sammelte und sichtete, die große Linie der Kunstentwicklung des Rokoko zog und auch der Allgemeinheit zugänglich machte. Nach zehnjähriger Arbeit hat nunmehr der Hauptkonservator am Residenzmuseum in München, Dr. Adolf Feulner, diese schwierige Aufgabe gelöst. »Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts« heißt sein neues, mit reichem Bildmaterial versehenes Werk, das demnächst im Rahmen des »Handbuchs der Kunstwissenschaft« erscheint. Wir werden noch ausführlich darüber berichten. F. K.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Für den großen Weihnachtsmarkt, der immer noch den besten Absatz für Bücher bringt, möchten wir auf illustrierte Bücher des letzten Jahres hinweisen, unseren Zielen entsprechend mehr Kunst und Künstlerisches als Inhalt in den Vordergrund rückend.

Kinderbücher.

Das Christkind kommt. Ein Weihnachtsbuch, gemalt von Josef Madlener, geschrieben von Marga Müller, Verlag Josef Müller-München 23, 4^o, 48 S. mit 10 ganzseitigen farbigen Bildern und vielen Bildern im Text. Halbl. M. 5.—. Wir haben nicht allzuviel an religiösem Gut, das speziell für Kinder bestimmt ist, manches Gute ist veraltet, Neues häufig verschwommen. In diesem Büchlein dagegen ist wirkliches Geschehen, deutsche Märchenwelt, evangelische Erzählung zart und fein zusammengewoben und mit einem gesunden Schuß pädagogischer Unterweisung versehen. Dem paßt sich das Können des Allgäuers Josef Madlener gut an: klares, bestimmtes Leben, naiv farbenfrohe Buntheit, volkstümliche Freundlichkeit. Der Verlag hat Text und Bild zu einer Einheit im vorzüglich ausgestatteten Buche verschmolzen. So ist ein schönes, begrüßenswertes Geschenk für Kinder von ungefähr 5—10 Jahren entstanden.

An die um eine Stufe ältere Generation wendet sich das in geschmackvoller, zierlicher Ausstattung erschienene Buch »Die Blume von Anecy«, Geschichte eines hl. Kindes von E. M. Lajeunie, übersetzt von M. Zacherl, Verlag Josef Müller, München 23, 8^o, 224 S., 8 Kupfertiefdruckbilder, kart. M. 2.90, L. M. 4.—. Als Gegenstück zur hl. Theresia vom Kinde Jesu ist hier das heiligmäßige Leben Annas von Guigne, die am 14. Januar 1922 in Cannes im Alter von zehn Jahren starb, geschildert. Der feinfühlig und innig geschriebene Text wird von Bildern aus dem Leben der kleinen Französin begleitet. Ein sehr empfehlenswertes Geschenk für Erstkommunikanten.

Religiöse Bücher.

In der schönen Serie »Von Himmel und Erde, Kleine Bücher für besinnliche Menschen«, die so recht dazu geschaffen sind, kleine, aber äußerlich wie innerlich wertvolle Geschenke damit zu machen, hat der Verlag »Ars sacra, Josef Müller, München« vier neue Bändchen erscheinen lassen: Friedrich Muckermann, Katholische Aktion (32 S., 9 Kupfertiefdruckb. M. 1.25), Diet-

rich von Hildebrand, Die Ehe (48 S., 13 Kupfertiefdruckb. M. 1.60), Hugo Lang, Der mystische Leib Christi (32 S., 8 Kupfertiefdruckb. M. 1.25) und Sigrid Undset, »Und wär dies Kindlein nicht geboren« (32 S., 8 Kupfertiefdruckb. M. 1.25). Die Zusammenstellung der Bilder findet immer mit sehr kluger und geistvoller Überlegung statt; wie etwa bei der »Katholischen Aktion« nach Bildern erster alter Meister: Schlüsselübergabe, Predigt, Schrift, Priesterweihe, Erziehung, Caritas, Gebet vor Augen geführt werden, oder »Die Ehe« mit Grabdenkmälern, alten klassischen Bildern, romantischen Familienporträts in ihrer menschlichen wie religiösen Seite zu Worte kommt, ist vorbildlich, hier ist tatsächlich »illustriert« erleuchtet. Inhaltlich sei besonders auf das Büchlein von Undset, der Konvertitin und Dichterin von internationalem Weltruf, aufmerksam gemacht, das in seiner Verbindung von uralter katholischer Wahrheit und persönlichster Dichtereinfühlung eine auserlesene Gabe ist.

Einem schon lange gefühlten Bedürfnisse ist das große stattliche Werk von Dr. Christian Schreiber, Bischof von Meißen, Administrator von Berlin, entsprungen: Wallfahrten durchs deutsche Land. Eine Pilgerfahrt zu Deutschlands heiligen Stätten (540 S., 24 Tafeln, 44 Textillustrationen. In Ganzl. M. 25.—, St. Augustinusverlag, Berlin). Nach Diözesen geordnet berichten in prägnanter Form für jede Diözese andere sachkundige Mitarbeiter über die Wallfahrtsorte, ihre Entstehung, ihre Bedeutung und ihr heutiges Leben. Bischof Schreiber gibt in der Einleitung Sinn und Bedeutung des katholischen Wallfahrtsgedankens. So ist ein sozusagen urkundliches Werk über die gerade in Deutschland so überaus zahlreichen großen und kleinen Wallfahrtsorte entstanden, das ebenso religiös erhebend wie wissenschaftlich nutzbar ist. Dem Werke sind 22 Tafeln der deutschen Kathedralkirchen nach künstlerisch gut gesehenen, im Striche kräftigen Zeichnungen von Erich Prätorius beigegeben; von demselben sind auch die 44 Zierbuchstaben und Schlußvignetten. Zwei Tafeln nach Rudolf Schiestl lassen legendäre und volkstümliche Vorstellungen anklingen. Ist die künstlerische Ausstattung somit gut, muß doch etwas verwundert fragen, was sollen die Abbildungen der Kathedralkirchen in einem Buche der Wallfahrtsorte? Suchen würde man als Illustration eine Auslese der landschaftlich so stark variierten Typen der einzelnen Wallfahrten selbst und dann eine Wiedergabe der wichtigsten Gnadenbilder. Natürlich ist es leichter, nach überall erhältlichen Photographien bekannter großer Kirchen Abbildungen zu bringen, als in mühseliger Arbeit unter Hunderten und Tausenden schwer erreichbarer Abbildungen das Richtige zu wählen. Das Buch, das uns die Gnadenbilder Deutschlands historisch-kritisch darbietet — eine Forderung von größter kunsthistorischer wie religionsgeschichtlicher Bedeutung —, bleibt also noch zu schreiben.

Belletristik.

In einer sehr schönen handlichen Ausgabe legt die verdienstvolle »Deutsche Buchgemeinschaft«, Berlin, vor: Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, neu herausgegeben von Fritz Nimitz (nicht durch den Buchhandel beziehbar). Wertvoll sind die Bildbeigaben, meist nach Zeichnungen des Künstlers, wodurch dies echt deutsche Romantikerbuch erst verlebendigt wird.



FRANZ RUISINGER, HAUSALTARCHEN MIT DER PASSION
ELFENBEIN MIT MESSINGRAHMEN. (PRIVATBESITZ)

Eine fingierte Selbstbiographie bringt Hermann Claudius in seinem »Meister Bertram van Mynden, Maler zu Hamburg, ein hansisch Tagebuch um MCCCC« (Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg, 107 S., 8 Bildbeilagen, geb. M. 6.50). Um den größten, spätmittelalterlichen Maler Norddeutschlands wird in mittelalterlicher Sprachangleichung eine Chronik geschrieben, die nur auf wenigen urkundlichen Daten beruht, sonst Ein- und Nachgefühlung ist. Kunsthistorisch wie kulturhistorisch wird ein Gelehrter manches anders sehen, künstlerisch-poetisch ist es eine romantisch begrüßenswerte und gut einführende Gabe. Von der stillen Ehrfurcht Meister Brentanos *Chronica* liegt etwas über diesem Werk. Die Bilder sind nach malerischen und plastischen Werken Meister Bertrams und seiner Werkstatt.

Johanna Beckmann, die bekannte Scheren-

schnittkünstlerin, hat ein episches Buch erscheinen lassen, das in Schrift wie Ausstattung ganz auf sie zurückgeht: das Feuer, eine Menschheitsdichtung in Versen und Scherenschnitten (152 S., Ganzl. M. 7.50, Stiftungsverlag in Potsdam). In hymnischen Gedichten schildert sie Menschenglück und Leid. Dem Inhalt entsprechend begleiten lockere Scherenschnitte die Texte. Vegetabile Natur, Amoretten und Sylphiden, nur an einzelnen Stellen die menschliche Figur geben dem Inhalt die künstlerische Umrahmung. Deutsche Romantik lebt in Vers wie Linie.

Kunstgeschichtliche Bücher.

Eine sehr instruktive Einführung in die Kunstgeschichte bietet das Buch »Bernhard Seyfert, Geschichte im Bilde, ein kulturgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus, I. Teil: Von der Ur-

zeit bis zum Ende der Antike« (VI, 122 S., 382 Abb. Geb. M. 8.—, Halle a. S., Buchhandlung des Waisenhauses). In vorzüglich ausgewählten Tafeln werden in 6 Abschnitten Vorgeschichte, Nilkultur, Euphratkultur, kretisch-mykenische, hellenische, hellenistische und römische Kultur vorgeführt. Es werden alle Gebiete der großen Kulturäußerungen, Architektur, Malerei, Plastik, Totenkult gleichmäßig berücksichtigt. Gute Detailaufnahmen sind eingestreut; wichtig ist es, daß auch zahlreiche Rekonstruktionen, die für Nichtfachleute wichtig sind, neben den photographischen Abbildungen der Ausgrabungsstätten stehen. Etwas zu kurz (nur eine Seite) ist Frühchristentum und Basilikenstil behandelt, was aber im zweiten Teil nachgeholt werden kann. Die Begleittexte sind bei aller sachlichen Kürze pädagogisch gut. Der letzte Satz: »Die unumschränkte Alleinherrschaft Diokletians lebte im Papsttum fort«, ist entwicklungsgeschichtlich völlig irreführend. Bei dem ausnehmend billigen Preis für das reichlich und gut Gebotene kann dies Buch für Schule und Haus wärmstens empfohlen werden. Es eignet sich für Gymnasiasten der Sekunda und Prima, ist aber auch für jede künstlerisch interessierte Familie ein Buch, das man am Familientisch zur ersten Einführung vorlegen und durchsprechen sollte — allerdings nur in den wenigen Familien, die heute nicht bei Radio und Auto verflachen und versimpeln.

Mit Geschichte der Kunst allein aber ist es nicht getan. Im Gegenteil, wir fühlen immer mehr, daß mit einer zu intellektuell getriebenen Geschichte der Formen das künstlerische Gefühl erstarren kann, eine Tatsache, die man heutzutage gar nicht selten bei graduieren Kunsthistorikern findet, die meinen, in einer gewissen routinierten Datierungskunst wäre auch die Garantie für künstlerisches Verständnis gegeben. Gewiß muß man erst einmal die Entwicklung der Formenwelt kennen, wenn man in der Kunst, wenigstens in der heutigen Lage, mitgenießen will. Aber wer weiterkommen will, muß zum Verständnis des inneren Wollens der Kunst weiterschreiten. Für ein ausgezeichnetes systematisch-deduktives Mittel dazu halte ich das Buch: Dr. Gottfried Niemann, Einführung in die bildende Kunst. Anleitung zum Betrachten von Kunstwerken (Lex.-8°, 196 Seiten, 8 Tafeln, m. 116 Textbildern, Herder, Freiburg i. Br., Leinw. geb. M. 12,50). In acht Kapiteln sucht es

in folgende künstlerische Probleme einzuführen: Ursprung, schöpferische und handwerksmäßige Kunst, Form, Naturnachahmung, Form — Stil — Technik, Form — Farbe — Licht, Plastik, Richtungen. Die einzelnen Kapitel sind äußerst instruktiv, prägnant, mit klaren Unterteilungen. Der Verfasser geht den Schwierigkeiten der Probleme nicht aus dem Wege, er popularisiert nicht durch Verwässerung, aber er drückt sich so klar und bestimmt aus, daß auch ein Nichtfachmann das Gesagte verstehen kann. Kapitel wie über »Kunst und Naturnachahmung« sollte jeder lesen, der in dem jetzigen Streite über Naturhaftigkeit und Stil sich klar werden will. Wenn man auch schließlich nicht jedes Wort in dem stattlichen Buche unterschreiben wird (ich denke an die Bedeutung der Farbe innerhalb der Plastik, an manche Einzelheiten der Charakterisierung der Richtungen), wird man dieses Buch eines Mannes, der Kunstgelehrter und Maler zugleich ist, als wohl gelungen bezeichnen dürfen, zumal die Ausstattung ganz vorzüglich ist. Es könnte vielen intellektuell Gebildeten, die in das Wesen der Kunst eindringen wollen, vorzügliche Dienste leisten.

Zu Langbehn's berühmtem Buch »Rembrandt als Erzieher« gibt jetzt B. Momme Nissen ein Bilderbuch »Die Kunst Rembrandts« heraus (16 S. Text, 82 Vollbilder und 15 Textbilder in Kupfertiefdruck, M. 2,40, Verlag Josef Müller, München 23). Die wesentlichsten Schöpfungen Rembrandts werden vorgeführt. Ein guter Begleittext Nissens führt in die Kunst Rembrandts ein. Das handliche und billige Büchlein ist sehr empfehlenswert. Georg Lill

Mitteilungen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« E. V.

Jurywahlen 1930.

Die von mindestens zehn wahlberechtigten Künstlern unterzeichneten Wahlvorschläge (je zwei Architekten, Maler und Bildhauer, nebst je zwei Ersatzmännern sowie ein Kunstgewerbler nebst einem Ersatzmann) sind spätestens bis 30. November 1929 bei der Geschäftsstelle München, Ludwigstraße 5, einzureichen.

München, Oktober 1929.

Die Vorstandschaft und Jury.



MARIA HOFER-ECKARD
MUTTERGOTTES
HEILIGENBILDCHEN
ORIGINALHOLZSCHNITT



BERTA SCHNEIDER
ROSA MYSTICA
HEILIGENBILDCHEN
ORIGINALHOLZSCHNITT



GROSSE WEIHNACHTSKRIPPE
ENTWURF: LOTHAR SCHWINCK
AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTEN GG. LANG SEL. ERBEN, OBERAMMERGAU 1928



VERKÜNDIGUNG. FARBIG GETÖNTES HOLZ
WERKSTÄTTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU, ABTEILUNG WITTMANN 1929

Phot. Reidt, München

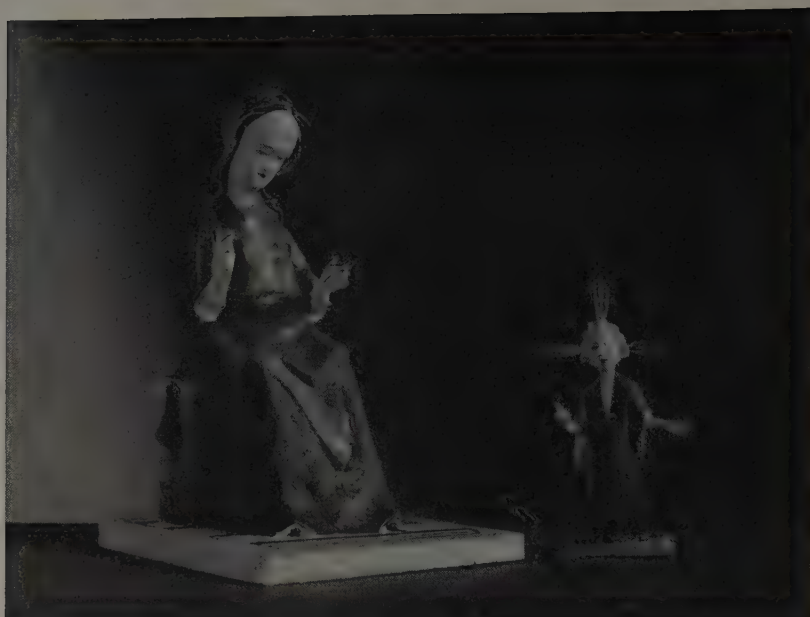
NEUE OBERAMMERGAUER KUNST

Von JOSEF M. RITZ

Der Geschäftsname Georg Lang sel. Erben bedeutet ein gut Stück Oberammergauer Kunstgeschichte. Über 150 Jahre bestehend, wuchs dieser Verlag, um dessen heutige Tätigkeit es sich im folgenden handelt, aus Verhältnissen und Bedingungen der Hausindustrie mit Notwendigkeit hervor. Es galt eben Absatz für die Masse der Erzeugung an Schnitzerei und anderem Volkskunstgut zu schaffen und der besonders zeitweilig außerordentliche Erfolg des gesamten Oberammergauer Verlegerwesens — wirtschaftliche und künstlerische Blüte der Oberammergauer Schnitzerei hängt damit zusammen — bedeutete zugleich eine innere Rechtfertigung für diese Art von Unternehmertum.

Bei allem Wandel der Zeiten, der der Oberammergauer Kunst viel Schaden zugefügt hat, sind doch wesentliche wirtschaftliche und soziale Grundbedingungen geblieben, die das Dasein eines Verlegertums heute noch begründen. Denn immer noch ist die Schnitzerei ein ganz wichtiger Berufszweig in Oberammergau, der seine Absatzeinrichtung braucht. Zudem ist über die örtlichen Besonderheiten und Bedürfnisse hinaus eine kaufmännisch arbeitende auftragsvermittelnde Stelle durchaus kein unzeitgemäßer Gedanke.

Steht also hinter einem Unternehmen wie dem hier besprochenen die wohlthätige Macht festigender Überlieferung, so können doch andererseits die geschichtlichen und sozialen Bindungen, die auf einem so gewordenen und gearteten Betrieb ruhen, sich nach der künstlerischen Seite auch ungünstig auswirken. Das Beharrungsvermögen kann über die Bewegung leicht das Übergewicht behalten. So ist denn auch die allgemeine Durch-



Phot. Dr. Grüber, München
JUNGFRAU MARIA. CHRISTKIND. HOLZ, FARBIG GETÜNT
WERKSTATTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU
ABTEILUNG WITTMANN 1929



Phot. Reidt, München
MARIA AM SPINNROCKEN. HOLZ, FARBIG GETÜNT
WERKSTATTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU, ABTEILUNG WITTMANN 1929



MARIA, DAS KIND ANBETEND. HOLZ, FARBIG GETÖNT Phot. Reidt, München
WERKSTATTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU, ABTEILUNG WITTMANN 1929



MARIA, DAS KIND BETTEND. HOLZ, FARBIG GETÖNT Phot. Reidt, München
WERKSTATTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU, ABTEILUNG WITTMANN 1929



Phot. Reidt, München

KLEINE KRIPPE. HOLZ, FARBIG GETÖNT
WERKSTÄTTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU, ABTEILUNG WITTMANN 1929

schnittsform Oberammergauer Schnitzerei künstlerisch überlebt und das Haus von Georg Langs Erben konnte diesem Schicksal ebenfalls nicht völlig entgehen. Man muß sich dabei allerdings vor ungerechter Verurteilung hüten, denn auch unter den herkömmlichen Oberammergauer Erzeugnissen gibt es mancherlei, was tüchtiges handwerkliches Können und ehrliches Wollen voraussetzt. Und schließlich entspricht ein geschnittener Oberammergauer Christus durchschnittlicher Art vielleicht immer noch einer gewissen Schicht bürgerlicher Geistigkeit und er bedeutet gewiß für den Besitzer ein Glück gegenüber völlig seelenloser, maschineller Industrieware.

Aber allen täglich empfundenen Hemmungen, die fast unabwendbarer Zwang geworden sind, zum Trotz wird in den Langschen Werkstätten die Notwendigkeit einer inneren Erneuerung des Künstlerischen zu tiefst gefühlt und von der zielbewußten Leiterin des Unternehmens, Fräulein Hertha Lang, wird der Weg hierzu mit bewundernswerter Entschlossenheit beschritten. Natürlich läßt sich ein solcher Betrieb nicht wie eine Fabrik »umstellen«. Das braucht Geduld und natürliches Wachstum, zumal die Erzeugnisse älterer Art augenblicklich noch die wirtschaftliche Grundlage des Unternehmens bilden.

Die Erneuerung wird nach zwei besonderen Richtungen gesucht. Einmal werden die großen Unternehmungen davon betroffen: Ganze Kirchengestaltungen, Altäre, große Einzelfiguren erfahren eine besondere Sorgfalt der Planung, des Entwurfs und der Ausführung. Man will hierbei zeitlebendig werden und sucht entweder tüchtige Künstler ganz in den Betrieb zu ziehen oder mit solchen in einer für beide Teile vorteilhaften Art zusammenzuarbeiten. Als Beispiel dieses Zusammenwirkens wird hier eine Muttergottesfigur abgebildet, die Johann Georg Lang, ein Oberammergauer Bildhauer, entworfen und ausgeführt hat, ein Werk von schönem Streben, empfundener Innigkeit und blockhaft gehaltener Plastik (Abb. S. 70). In diesen Zusammenhang gehört weiterhin ein vom herkömmlichen Ammergauer Typus abweichendes Kruzifix (Entwurf der Werkstätten,



FIGUREN AUS NEBENSTEHENDER KRIPPE

Phot. Reidt, München



CHRISTKIND. ENGEL

Phot. Reidt, München

AUSSCHNITT AUS »MARIA, DAS KIND BETTEND«
(S. 67)

Phot. Reidt, München

WERKSTÄTTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU, ABTEILUNG WITTMANN



MUTTERGOTTES



MUTTERGOTTES

WERKSTÄTTEN GG. LANG S. ERBEN, OBERAMMERGAU



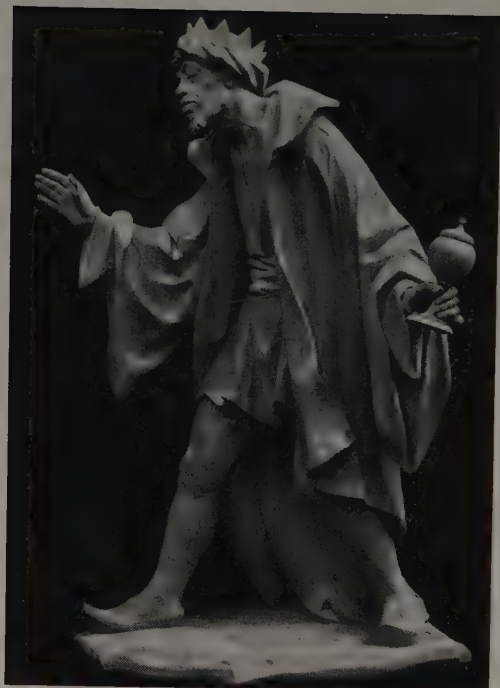
HL. CÄCILIE

Abb. S. 72) und die von Lothar Schwinck entworfene und in den Langschen Werkstätten ausgeführte Krippe (Kunstdrucktafel), die ein besonderes Maß von Verfeinerung und hochgezühtem Künstlertum besitzt; ist sie vielleicht in ihrem Gesamtaufbau problematisch, so besitzen ihre Gruppen und Einzelheiten doch gewiß sehr eindruckliche Schönheit und die beseelten Figuren leben in ihrer schlanken Bewegtheit von eins gewordenem Erlebnis gotischer und rokokohafter Körperlichkeit. Ist ein solches Werk mehr für besonders gerichtete und gepflegte künstlerische Ansprüche gedacht, so werden in den Langschen Werkstätten natürlich auch volkstümlichere Krippen hergestellt, die ältere überlieferte Form mit Bedacht und Ernst weiter zu entwickeln suchen. Einige Figuren dieser Art sind hier im Bilde wiedergegeben (Abb. S. 71).

Treffen wir also überall in dem Unternehmen auf den Willen zu zeitgemäßer Lebendigkeit, so ist doch die zentrale Achse der Erneuerung die sogen. Werkstätte Wittmann (Abb. S. 65—70). Hier wird kompromißlos gearbeitet. Von hier soll der ganze Betrieb mit dem Sauerteig frischen Lebens durchsetzt werden. Wittmann ist Oberammergauer und traditionsgebunden in dem Sinne, daß er als ein unmittelbares Erbe das Gefühl für die inneren Bedingungen der alten Volkskunst, der alten Oberammergauer Hausindustrie besitzt. Um deren Erneuerung geht es ihm wie auch Hertha Lang, die die Werkstätte Wittmann mit ganz besonderer Opferwilligkeit und Zielbewußtheit fördert. Die eben genannte »Erneuerung« liegt nun weitab von aller äußeren Nachahmung. Sie nimmt vom alten Oberammergau höchstens Vorwürfe und Größenverhältnisse zu Figuren und Gruppen, die einstweilen fast durchwegs religiöser Art sind. Die »Wittmannsachen« sind also wesentlich religiöse Hauskunst. Kunst für das Volk, die allgemein verständlich und auch im Preise möglichst erschwinglich gehalten werden soll und muß. Diese Bedingungen haben aber auch ihre künstlerischen Möglichkeiten und es ist ein Verdienst Wittmanns, sie verwirklicht zu haben. Die Form erhält aus diesem Zwang heraus eine schnittige Knappheit und Bestimmtheit, denn wie bei alten Oberammergauer Stücken muß sozusagen jeder Schnitt schon aus wirtschaftlichen Gründen berechnet sein und klar sitzen. Diese Form also völlig persönlich und neuzeitlich und doch in einer allgemeinen Verbindlichkeit gefunden zu haben, ist die Tat Wittmanns.



HIRTE MIT LAMM



MOHRENKÖNIG



DUDELSACKBLASER

MUTTERGOTTES MIT ENGELN
VON LOTHAR SCHWINCK. AUS DER GROSSEN
KRIPPE (VGL. KUNSTDRUCKTAFEL)

Hierzu kommt noch ein Weiteres. Aus wirtschaftlichen Gründen müssen die Modelle Wittmanns vervielfältigt, nachgeschnitzt werden. Dies wird nun gleichzeitig als eine wichtige Erziehungsmöglichkeit ausgewertet. Ein Gemeinschaftsgeist soll sich hier entwickeln, der ein inneres Mitschaffen des Nachschnitzers ermöglicht, so daß mit Hilfe dieser ganzen Werkstattstimmung wiederum das eigene Künstlertum entbunden werden soll. Es ist klar, daß dieses Erziehungswerk nur an nicht vorbelasteten und künstlerisch unverdorbenen jungen Leuten gelingen kann. Die Lehrlingsauslese ist somit ganz besonders wichtig. Aus alledem kann man erkennen, daß es sich hier um mehr handelt, als darum, leidlich anständige Figürchen zu machen. Dann ist aber dieser Erziehungsversuch, der sich in eine Reihe von ganz verschiedenartigen Bestrebungen dieser Art eingliedert, ein Dienst, den die Werkstatt Wittmann und damit die Firma Gg. Langs Erben der Allgemeinheit leistet und wobei sie die Förderung und den Dank der Allgemeinheit verdient.

Doch bedarf es schließlich gar nicht der Empfehlung wichtiger allgemeiner Zusammenhänge für die Figuren und Gruppen der Wittmann-Werkstätte. Sie werben für sich selbst.

Da ist etwa eine entzückende Krippe im Holztou, wunderschön geschnitten und trefflich zusammengelebt (Abb. S. 68 u. 69). Das Räumliche ist nur knapp, doch ausgreifend genug angedeutet, um Luft und Welt zu schaffen. Die Erzählung ist schlicht und phrasenlos, mit wenig Figuren auf das Wesentliche gerichtet; sie ist familiär, eine religiöse Idylle, die jenes Menschennahe des Heiligen hat, das auch alte Volkskunst so sehr liebt. Dabei ist bei aller scheinbaren Zufälligkeit und bei allen Spielmöglichkeiten doch eine feste Mittelachse gegeben und eine Umkreisung derselben sehr klar und bestimmt nahegelegt. Ein gewisses Spiel soll aber sein; hier schon dadurch gefördert, daß man das Kind der Muttergottes auf den Arm geben oder daß man es in die Krippe legen kann.

Der Vorwurf Mutter und Kind beschäftigt Wittmann öfters. Ein weiteres Beispiel: für alle Umwelt verloren, mit ganz gesammelter Innigkeit hält die Gottesmutter das Kind auf dem Arme, um es in die Wiege zu legen, eine Handlung schlicht, menschlich und mütterlich und doch feierlich wie Gottesdienst (Abb. S. 67 u. 69). Von dieser Gruppe ist außer dem Ganzen noch ein Ausschnitt abgebildet, der Ausdruck, Gang des Schnittes, Feinnervigkeit der Oberfläche und bis zu einem gewissen Grade die Wirkung der Farbigkeit erkennen läßt. Die Figuren und Gruppen sind fast durchwegs bemalt. Während nun die Form den alten Dingen nichts nachgibt, ja sie fast übertreffen mag, so gelingt die Bemalung nicht so vollkommen, wie wir denn überhaupt die ehemals so hochstehende Fassungskunst größtenteils verloren haben. Liegt hierin also für die neue Oberammergauer Kleinkunst noch ein Problem, so ist auch dies mit Bewußtsein aufgegriffen und weitergetriebene Lösungen können mit der Zeit erhofft werden.

Wir bilden noch einige weitere Arbeiten Wittmanns ab, außer einer höchst bemerkenswerten größeren Madonnenfigur hauptsächlich Darstellungen aus dem Marienleben, die immer wieder durch das Vielfältige und Gemüthafte der Erfindung und ihre seelisch zarte und doch herbkraftige Form überraschen. Wir verweisen besonders auf die Spinnerin, ein kostbares Figürchen voll feiner Bewegung (Abb. S. 66) oder auf die Verkündigungsgruppe, die in die geistige Luft dieses Geschehnisses wie eingetaucht erscheint (Abb. S. 65); die hingeweihte Leidenschaft des Botenengels bindet sich mit dem Entrücktsein der Muttergottes zu tief bewegender Einheit. Es ist Gewalt und Erhabenheit in diesem in den Ausmaßen so kleinen Kunstwerk, wenn man sich dabei vielleicht auch einzelnes wie die allzu rokokohaft zerflatternden Flügel noch stiller und innerlicher wünschen mag. Solche einzelne Ausstellungen können indes die Bedeutung der Wittmannschen Arbeit ganz und gar nicht mindern, die wir, wie die ganze künstlerische Erneuerungstätigkeit im Hause von Gg. Langs sel. Erben mit Dankbarkeit und froher Hoffnung begrüßen.



KRUZIFIX. HOLZ
ENTWURF HEINZELLER IN DEN
WERKSTÄTTEN GG. LANG SEL.
ERBEN, OBERAMMEBGAU



KRIPPE FÜR DIE KATHOLISCHE KIRCHE IN BAD WARMBRUNN 1922—1928
IN HOLZ GESCHNITZT VON DEN SCHÜLERN DER KLASSE CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN

KRIPPENKUNST DER WARMBRUNNER HOLZSCHNITZSCHULE

Von GÜNTHER GRUNDMANN

Seit in neuerer Zeit die Krippenkunst einen erstaunlichen und der Nüchternheit der heutigen Zeit seltsam entgegengesetzten Aufschwung genommen hat, ist es nicht uninteressant, die künstlerischen Leistungen auf diesem Gebiete zu beobachten. Beteiligt sind an der neuen Krippenkunst fast alle deutschen Kulturgebiete, wobei der Süden Deutschlands gemeinsam mit Tirol auf die ältere Tradition zurückblicken kann. Das Gebiet der Hauskrippe dürfte im Erzgebirge noch heute am meisten gepflegt und am stärksten im Sinne der Volkskunst aufzufassen sein. Nicht unbeträchtlich ferner ist der Anteil des Rheinlandes und Westfalens an neuzeitlichen Lösungen des Krippenaufbaus und der Gestaltung der Figuren. Im Novemberheft des Jahres 1927 ist in der Christlichen Kunst von Prälat Dr. Michael Hartig, München, eine Darstellung der Krippenkunst vom Standpunkte der kirchlichen und künstlerischen Einstellung der Gegenwart veröffentlicht worden¹⁾. Aus dieser Darstellung konnte man deutlich erkennen, in welchem Ausmaße die Weihnachtskrippe die gestaltende Phantasie ganz verschiedenartiger Bildhauer anzuregen vermag. Es mag das mit ein Grund dafür gewesen sein, daß sich ein Unterrichtsinstitut wie die Warmbrunner Holzschneiderschule (Schlesien) mit der Weihnachtskrippe als künstlerischer Lehraufgabe beschäftigte. Vor zwei Jahren noch am Anfang der Beschäftigung mit diesem Sondergebiete stehend, kann heute die Holzschneiderschule auf eine solche Fülle von Versuchen und Lösungen blicken, daß der seinerzeit in dieser Zeitschrift gegebene Querschnitt durch die Krippenkunst unserer Tage mit den diesmal gegebenen Abbildungen eine Ergänzung erfährt.

Dort wo die Gegenwart die Weihnachtskrippe neu belebt und neu gestaltet, erfolgt fast ausnahmslos eine bewußte Anlehnung an alte Tradition und landschaftliche und volkliche Gegebenheiten. Nicht nur daß sich in bestimmten Gegenden der Krippenbau von Generation zu Generation vererbt, z. B. im Erzgebirge, Nordböhmen, Tirol und Südbayern, sondern man findet auch bei einzelnen Künstlerpersönlichkeiten den Wunsch, das Krippenhaus ebenso dem landschaftlich bedingten Bauernhause anzupassen wie die Figuren dem jeweiligen Volksstamm anzugleichen. Als Beweis sei nur die westfälische Krippe des Bildhauers Morrmann aus Wiedenbrück erwähnt. Oft lassen sich jedoch auch Traditions-

¹⁾ Die christliche Kunst XXIV (1927/28), S. 33—64. Vgl. auch ebd. XXV (1928/29), S. 54—63.



HANS BROCHENBERGER-JANNOWITZ IM RIESENENGBIRGE, WEIHNACHTSKRIPPE
HOLZ, BRAUN GETÖNT

verpflanzungen beobachten, indem die zur Tradition gewordenen Gewohnheiten einer Landschaft in eine andere durch eine Persönlichkeit übertragen werden.

In einen solchen Zusammenhang der Traditionsverpflanzung müssen die Krippenschnitzereien der Warmbrunner Holzschnitzschule gestellt werden. Es ist an sich wenig bekannt, daß Schlesien eine eigene Krippentradition besitzt, deren vereinzelte Ausläufer sogar bis in die Gegenwart hineinreichen. Diese eigene Tradition beruhte auf der engen volkskunstmäßigen Verbundenheit Schlesiens mit Böhmen und Sachsen, das heißt, der Zug der Sudeten und des Elbsandsteingebirges verband von jeher schlesische, nordböhmische und erzgebirgische Volkskunst. Die wenigen Kirchenkrippen schlesischer Herkunft, die zum Beweis des zuvor Gesagten herangezogen werden können, befinden sich heute im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau und in der Oberlausitzer Gedenkhalle in Görlitz. Der landschaftliche und architektonische Aufbau sowie die teilweise Verwendung mechanischer Bewegungsmöglichkeiten erhellt den engen Zusammenhang mit den sogenannten Weihnachtsbergen des Erzgebirges. Dort wo in Schlesien noch Hauskrippen hergestellt werden, wie in Grulich, Schömberg und Voigtsdorf, überwiegt die bunte Farbigkeit böhmisch-slawischer Volkskunst oder das Bestreben, das Krippengeschehnis in Gewandung und der Form des Stalles den schlesischen Volksbräuchen anzupassen. Mit dieser so aufgezeigten schlesischen Tradition haben die Krippen der Warmbrunner Holzschnitzschule wenig Gemeinsames und zwar aus folgenden zwei Gründen. Einmal überwiegt in den Warmbrunner Krippen das bildhauerische Moment mit seiner bewußten künstlerischen Zielsetzung gegenüber dem Arbeitsimpuls der Volkskunst mit seinen Zufälligkeiten des Spielerischen. Zum anderen aber sind die Warmbrunner Krippen auf die geistige und künstlerische Initiative des Direktors Professor dell'Antonio zurückzuführen. Aus der Tatsache, daß dell'Antonio kein Schlesier, sondern ein Südtiroler ist, wird das Moment der Traditionsverpflanzung begreiflich.

Professor dell'Antonio erzählte einmal, wie er als Kind seinen Onkel beobachtet habe, als er mit dem Schnitzmesser in mühsamer Geduldsarbeit eine Krippe entstehen ließ. Dieser erste Eindruck des Kindes zeigt, wie von jeher die Krippenkunst im Volksleben verwurzelt ist, um die spielerisch-künstlerische Gestaltungskraft einfacher Menschen mit der religiösen Vorstellungswelt des naiven Gemüts zu verbinden. So kam also auch bei Professor dell'Antonio der erste Antrieß zur Beschäftigung mit der Weihnachtskrippe aus der Volkskunst, in diesem Falle seines Heimatlandes Südtirol. Später hat dell'Antonio an mancher Krippe mitgearbeitet, die der Werkstatt seines Lehrers Runggaldier in Ortisei



VOLLWASEN, SCHÜLER DER WARMBRUNNER SCHULE, KRIPPE
BRAUN GETÖNTES HOLZ MIT GOLDLASTERUNG

(Grödnertal) in Auftrag gegeben wurde. In den Weihnachtstagen staunte er in den Tiroler Kirchen die »presepio« an und der Niederschlag dieser Erlebnisse war die innere Verbindung des künstlerischen Menschen mit dem Thema der Weihnachtsgeschichte zeit seines Lebens.

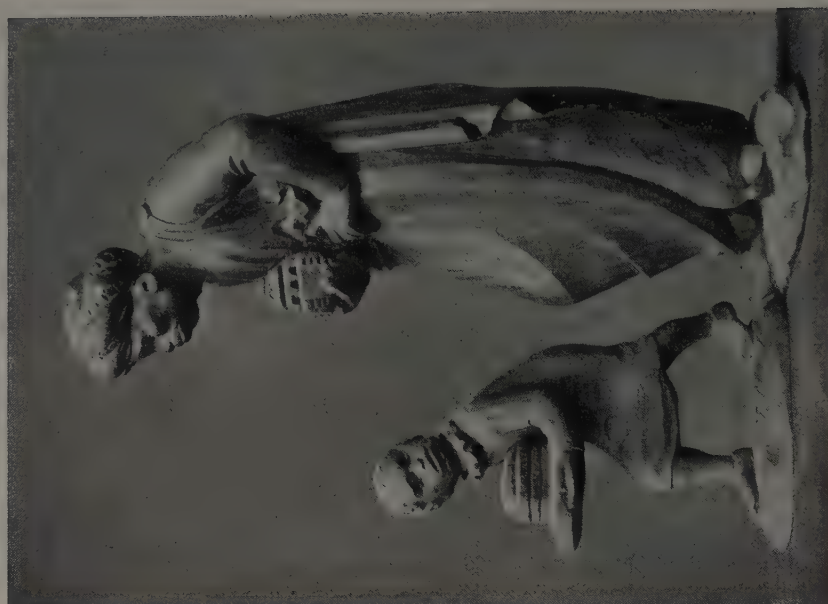
Dell' Antonio hat dieses Thema in einer großen Zahl von Reliefdarstellungen in Holz und Bronze behandelt, meistens in kleinen Formaten (Abb. S. 84–87). Nie wird seine Maria die Südtiroler Herkunft verleugnen, nie wird ihr der zarte Schmelz italienischer Idealität fehlen. Mit dieser innigen Offenbarung religiöser Gemütsstärke bindet der Zauber bildhauerischen Feingefühls die Realität der derben Hirtenfiguren zur bildplastischen Einheit. Hierbei ist es nicht unwichtig, festzustellen, wie die Früharbeiten dell' Antonios das Thema in fein ziselierender Kleinarbeit, z. B. das runde Birnbaumrelief von 1909, erschöpfend darstellen (Abb. S. 84), während spätere Reliefs, wie das von 1914, schon sparsamer detaillieren (Abb. S. 87) oder wie das von 1925 auf das Detail fast vollkommen verzichten, um dafür in großen kompositionellen Kurven das Thema innerlich und äußerlich zu vereinheitlichen. Gerade in dem letztgenannten Relief beherrscht der anbetend über Maria geneigte Joseph die Gesamtgruppe so, daß damit den allenthalben auf das Kind zugeneigten Kurven die beherrschende und führende Vertikale entgegengesetzt ist. Die kleineren zum Teil in Bronze ausgeführten Reliefs liegen in der gleichen Richtung kompositioneller Vereinheitlichung und Vereinfachung (Abb. S. 85), so daß bei dell' Antonios Krippenkunst die Beobachtung gemacht werden kann, daß einen anfänglich mit feinsten Realistik durchgearbeiteten Heimatstil eine immer reifere bildhauerische Erkenntnis durch Sparsamkeit der Mittel und Schlichtheit des Ausdrucks ins allgemein Menschliche und Christliche erhebt.

Daß dell' Antonio als Direktor der Warmbrunner Holzschneidenschule die holzgeschnitzte figurenreiche Krippe als ein bildhauerisches Lehrobjekt in den Dienst seines Unterrichtsprogramms stellte, war nicht nur gefühlsmäßig, sondern auch verstandesmäßig begründet. Hatte er selbst doch als Lernender erlebt, wie groß die plastischen Möglichkeiten der Krippe sind. Gelegenheit zur schulmäßigen Durchführung bot ein Auftrag der katholischen Pfarrkirche Warmbrunn vom Jahre 1922, eine Schaukrippe in seiner Schule zu schaffen (Abb. S. 73).

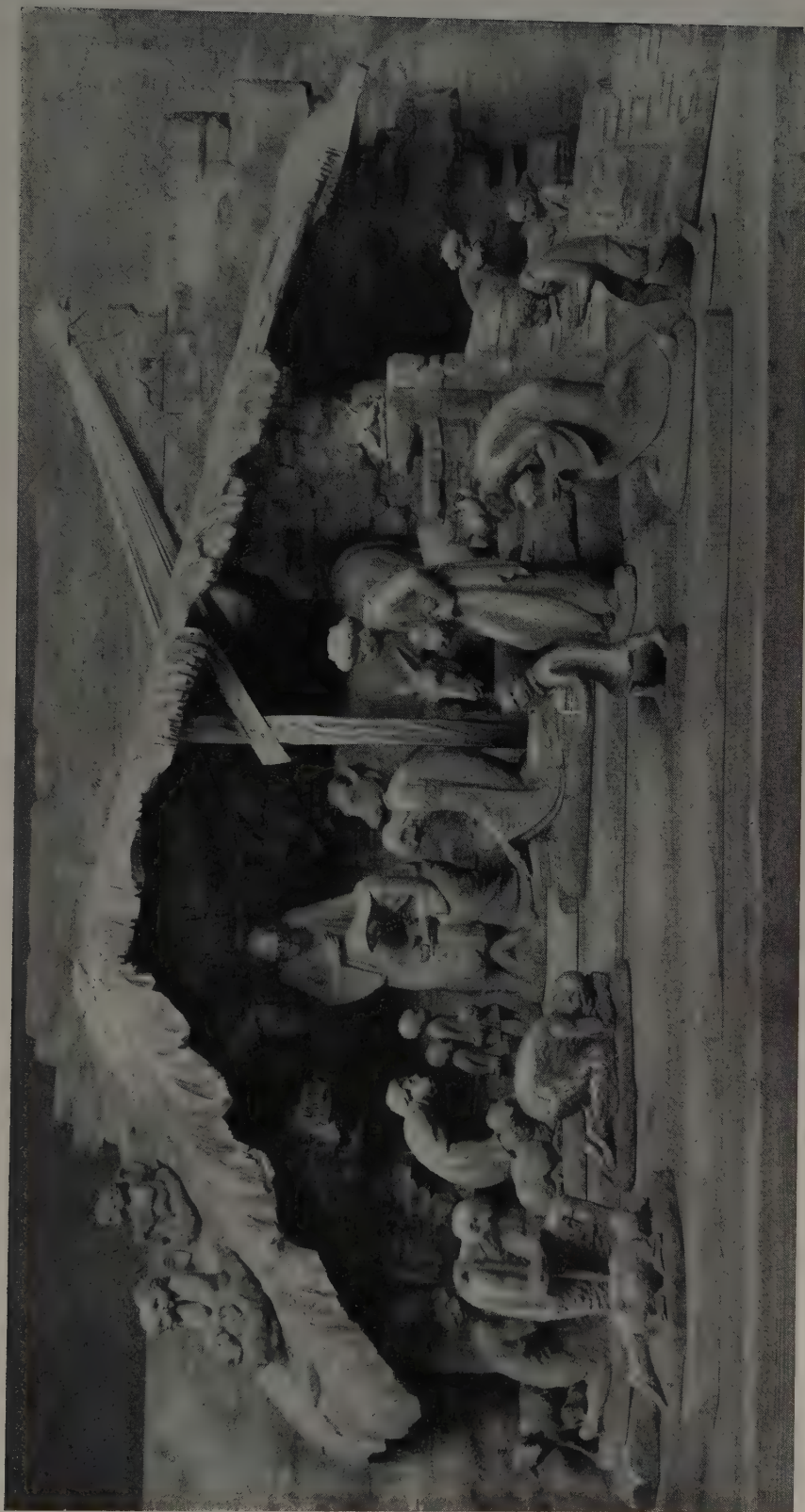
Gerade die Schaukrippe mit ihrer Forderung gesteigerter Sichtbarmachung des Dargestellten und intensivierter Beseelung im Sinne des Kirchlichen eignete sich besonders zur Durcharbeitung im Unterricht mit einer größeren Schülerzahl. Von den ersten Tonmodellen des Gesamtaufbaus bis zu Naturstudien für die einzelnen Figuren, von der Tischler- und Bildhauerarbeit bis zur Bemalung und Vergoldung, ja bis zur Anbringung



DEMUTH U. SZALINSKY, GRUPPE DER HL. FAMILIE
AUS DER KRIPE VON 1926



TIMM, MOHRENKÖNIG MIT KNABE
AUS DER KRIPE VON 1926



KLASSE CYRILL DELL'ANTONIO, HOLZSCHNITZSCHULE WARMBRUNN
MITTELGRUPPE EINER WEIHNACHTSKRIPPE VON 1926



SIEBERT, HIRTENGRUPPE. AUS DER KRIPPE VON 1926



SIEBERT, DUDELSACKBLÄSER. AUS DER KRIPPE VON 1926



BORG, KAMEL MIT MOHRENKNABE. AUS DER KRIPPE VON 1926

der elektrischen Lichtquelle galt es, den Lernenden den Weg zur einheitlichen Kunstform zu weisen, den zu finden gerade vor der Fülle der Wege in dieses überreiche Thema so außerordentlich schwer ist. Und bei der Eigenart des Lehrers nimmt es nicht wunder, wenn die Verbindung von Hintergrund und Figurengruppen, von plastischer Gestaltung und malerischer Lichtführung durchaus auf der Tiroler Tradition aufgebaut ist, desgleichen die Charakterisierung der Typen, der Kleidung und der Szenerie südlichen Charakter trägt.

Alle weiteren Arbeiten der Holzschnitzschule auf dem Gebiete der Krippenkunst beschäftigten sich mit der Gestaltung der Hauskrippe. Schon indem diese Arbeiten ohne auftragsmäßige Bindung entstanden, war der Spielraum individueller Gestaltung seitens der Schüler ein größerer. An sich wird man überhaupt nicht die verschiedenartige Zusammensetzung des Schülermaterials einer Schule wie der Warmbrunner außer acht lassen dürfen. Indem im Rahmen des Lehrplanes der Süddeutsche neben dem Norddeutschen, der Katholische neben dem Evangelischen vor die gleiche Aufgabe gestellt wird, ergeben sich so viel Unterschiede nicht nur des Könnens und des Temperaments, sondern auch der Gesinnung, daß das Bild der Hauskrippen der Schule, die von 1922—29 entstanden, unmöglich ein einheitliches sein kann (Abb. S. 74—83). Und da lernende junge Menschen zudem nicht nur den Einflüssen des Lehrers, sondern auch den Einflüssen von Abbildungen ausgesetzt sind, so spiegeln sich in den Krippen der Holzschnitzschule nicht nur Professor dell'Antonios, sondern in neuester Zeit auch Professor Zutts und Professor Guntermanns Anregungen.

Eine der ersten Lösungen, ganz im Sinne des Professors dell'Antonio und seiner Tiroler Verbundenheit, besteht nur aus einem Relief mit vorgebautem Dach. Stimmungsmäßig ist das Krippenbild durchweht von den schwermütigen Tönen des Dudelsacks, erfüllt von dem Jauchzen der Hirtenschalmel, und man glaubt das Licht der Laterne zu sehen, das Joseph über Mutter und Kind leuchten läßt.

Mit Flachfiguren, deren Kanten und Binnenzeichnung leicht geschnitzt sind, wurde der Versuch billigerer Herstellung gemacht, doch fast scheint die Strenge der Linienführung ein wenig vom Schmelz des psychologisch Vertieften zu nehmen und zu veräußerlichen.

So sind auch zwei Krippen Hans Brochenbergers und Vollwasens in dem Versuch, das Thema mehr monumental gebunden und kompositionell zusammengefaßter zu geben, ohne jene zu Herzen sprechende und epische Lieblichkeit, die dieses Thema zu verlangen scheint (Abb. S. 74 u. 75).

Aber gerade die Krippen des Jahres 1929 zeigen, wie diese Tendenz nach kompositioneller Vereinfachung und Stilisierung auch in Verbindung mit gesteigerter Gemüts-tiefe zu künstlerischen Lösungen führen kann. Bei der Mehrzahl dieser neuesten Schülerarbeiten spürt man in der Maria-und-Josephgruppe das bei dell'Antonio immer wieder-

kehrende Motiv, daß die junge in Anbetung versunkene Mutter gleichsam unter der schützenden und väterlich freundschaftlichen Geste Josephs steht. Ferner weist auf dell' Antonio die Art hin, wie Joseph mit der Laterne das Kind beleuchtet, ebenso ver-raten die Gestalten kniender Engel die Herkunft von dell' Antonio. Demgegenüber erinnert die Krippe des Schülers Bohn mit den originell proportionierten Figuren und den puppenhaften Engeln an Guntermann. Die überlängten Gestalten der Krippe des Schülers Fischer bedeuten ebenso den Versuch einer bewußten Loslösung vom Üblichen wie die Anbetungsgruppe des Schülers Schmidt, kompositionell zusammengefaßt unter dem weit auseinanderfallenden Mantel des Joseph, den Wunsch verrät, die Vielgestaltigkeit der erzählenden Figuren zu einer möglichst geschlossenen Form des Holzblockes zu vereinigen (Abb. S. 83). Allenthalben spürt man das Bestreben, auf die Szenerie zu verzichten und allen Nachdruck auf die Beseelung der Gestalten zu legen, wobei häufig die Tendenz zum Durchbruch kommt, an Stelle idealisierter Charakterfiguren bewußt primitive Menschentypen zu stellen und sich dadurch stärker auf die Erlebnissphäre des Kindes zu beschränken. Damit nähern sich manche dieser Lösungen einer etwas spielzeugartigen Wirkung, die gerade die Volkskunst häufig unbewußt in der Krippendarstellung erreicht. Es spricht für das Einfühlungsvermögen Professor dell' Antonios in die Empfindungswelt seiner Schüler, daß er so verschiedenartigen individuellen Äußerungen innerhalb seiner Klasse Raum läßt, es spricht daraus aber auch die in der eigenen Arbeit gewonnene Überzeugung, daß das Krippenschnitzen Herzenssache ist, die keine Vorschriften verträgt.

War im bisher Gesagten die Hauskrippe als individuelle Unterrichtsaufgabe dargestellt worden, so kann nachfolgend noch von einem Versuch gesprochen werden, die Hauskrippe als kollektive Unterrichtsaufgabe aufzufassen und zu lösen. Frei von auftragsmäßiger Bindung entstand im Jahre 1926 eine zwei Meter lange, in Lindenholz geschnitzte Krippe, deren ca. 40 Figuren eine Durchschnittsgröße von 15—25 cm haben (Abb. S. 77 bis 79). Die frei in die Szene gestellten und innerhalb dieser Szene verschiebbaren Figuren bedingten von vornherein die größtmögliche kompositionelle Freiheit. Nicht ein ein für allemal festgelegtes Bild war das Ziel der Aufgabe, sondern das Ziel war das eines steten Wandels, einer dauernd möglichen Ergänzung. Indem dell' Antonio als Lehrer nicht eine streng plastische, sondern eine epische Aufgabe von beliebiger Breite stellte, einte er die individuelle Phantasie einer ganzen Klasse auf ein Thema mit beliebig vielen Variationen. Und so wurde diese Krippe unter der vereinheitlichenden Leitung des Lehrers das Spiegelbild der unerschöpflichen Phantasie der Lernenden, zugleich aber auch ein Beispiel für die Unerschöpflichkeit des Themas selbst. Die Einzelteil verhält sich zum Ganzen, um den Vergleich Lionardos zu gebrauchen, wie die Zeile zur Seite. Erst indem man liest, offenbart sich Form und Inhalt des Einzelnen. So wird auch bei dieser Krippe das Auge nur langsam von einer Gestalt zur anderen gleiten können, um in ihnen die psychologische Verbundenheit mit dem Wunder von Bethlehem stets neu und andersartig wiedergegeben zu finden. So beherrscht die Mittelgruppe in ihrer feierlich ernstesten und doch menschlich rührenden Haltung nicht nur direkt, sondern auch indirekt jede einzelne Gestalt und in den Nebensächlichkeiten entdeckt das Auge den geheimnisvoll offenbarenden Zauber der Stunde. Ein Engelchen kündigt mit erhobenem Zeigefinger das Geheimnis jenem gebeugten alten Manne, den die Sehnsucht des Glaubens heranzführt, verträumt bläst ein Hirt seine Schalmei, zwei Kinder mit Blumensträußen in den Fäusten sind gleichsam des Christkinds erste Gratulanten, hier schläft ein Mohrenjunge, dort wird ein Elefant getränkt, auf dem Dach singen die Engel wie in der Gesangsstunde und irgendwo kläfft ein Hund — alles ist selig verträumt, kindlich verspielt und zu tiefst vom Wunder der Heiligen Nacht erfüllt. Und ich weiß, es waren die Wochen, in denen diese Krippe entstand, arbeitsreiche Feierstunden für Lehrer und Schüler.

Fragt man sich, woher die Krippen dell' Antonios und seiner Schüler diesen Schmelz, diese Innigkeit und Fröhlichkeit haben, so kann man nur antworten: aus dem Volkstum des Südens, das unter einer wärmeren Sonne lebt als der Osten und aus dem Temperament und der kindhaften Gläubigkeit des Mannes, der in diesen Krippen die Seligkeit der eigenen Jugenderinnerungen aufsteigen fühlt.



HANUSCHKE, KLASSE CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN
KRIPE, HOLZ GESCHNITZT 1928/29



ROTHMUND, KLEINE KRIPE
KLASSE CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN



ZILINSKI, HL. FAMILIE

Rundschau

Grundsätzliches

DER NOTSCHREI EINES KÜNSTLERS

Viele glauben es nicht, wie furchtbar es einer beträchtlichen Zahl Künstler geht. Vor kurzem ist mir ein Blatt von seiten des Adressaten übergeben worden, das in seinem erschütternden Notschrei die heutige Tragik des Künstlers symptomatisch erhellt. Es handelt sich um einen wirklichen Künstler in irgendeinem Ort deutschen Landes, der wirklich etwas kann, aber sein Werk nicht in der üblichen Banalität bietet. Man läßt ihn lieber in Not und Verzweiflung verkommen und übergibt Aufträge einem seelenlosen Unternehmer, als ihm zu helfen. Wie lange schauen die maßgebenden Kreise noch zu, wie unsere geistigen und künstlerischen Begabungen zugrunde gehen? War so etwas im Mittelalter und in der Barockzeit möglich? Sind wirklich nur noch die »lebens-erhaltenden Dinge« unterstützungswürdig, wie jetzt das amtliche Schlagwort heißt, oder gibt es auch noch Dinge, die nicht Notdurft sind, und doch von unersetzbarer Wichtigkeit? Ist mit der immer weiter schreitenden Demokratisierung und Nivellierung unseres Lebens wirklich jedes aristokratische Gefühl, jeder mäzenatische Schutz für höhere Dinge ausgestorben? Man lese den Brief und denke einmal ernstlich über diese Probleme nach.

»Die Situation als Künstler ist für mich hier im Lande hoffnungslos. Auch für das . . . wurde eine große Figur gemacht, etwas Furchtbares vom hiesigen Steinmetz. Ich wurde bei der Vergebung dieses ohnehin seltsamen Falles einfach stillschweigend umgangen.

Es ist eine Unmenge Unglaubliches, unter dessen jahrelangem Zwange ich heute den ersten Schritt machte, um meine Kunst endgültig niederzulegen und mich für jede Betätigung, die imstande ist, eine Familie zu ernähren, zur Verfügung zu stellen. An einer Stelle habe ich mich bereits angetragen für irgendeinen Vertrauensposten, möglichst weit von der Heimat, als Leuchtturmwächter oder Wetterwart in hoher Bergeinsamkeit. Ich habe mich zu allem bereit erklärt, dem ich vorstehen kann. Und auch meine Frau, die eine gute Köchin ist, würde nach Kräften mitmachen.

Dieser Entschluß entstammt nicht nur einer momentanen Stimmung, sondern er wurde in Jahren langer Not immer klarer und zwingt heute unwiderstehlich zur Ausführung, um zu retten, was noch zu retten ist, nämlich die Familie. Seinerzeit ward der Gedanke an ein »zurück zur Kunst« noch sehr lebendig. Den Weg aber, den ich jetzt wählen muß, werde ich nur mehr gehen mit dem Gedanken: »nie mehr zurück«. Wohin der Weg geht, weiß ich zur Stunde noch nicht, ich habe nur den einen Wunsch, daß er möglichst weit geht.

Lieber Doktor, vielleicht wissen Sie mir irgendeinen Rat, in irgendeiner Richtung einen stillen Ort, in dem ich wenigstens als Kunstasket leben und als Ernährer arbeiten kann. Für mich habe ich nur mehr den stillen Wunsch, alles ertragen zu können, ich möchte damit nicht in der Rolle des Märtyrers erscheinen, möchte gerne auf jede Märtyrerkrone verzichten, wenn nur der Marterpfahl angenehmer wird.«

G. L.

Berichte aus Deutschland

WERKKUNST UND KIRCHE

Zwei Ausstellungen in Dresden

Aus Anlaß der sechsten Tagung für christliche Kunst vom 30. September bis 3. Oktober veranstaltete der Diözesan-Ausschuß der Diözese Meißen der »Tagung für christliche Kunst« in den Räumen des Staatlichen Kunstgewerbemuseums eine Ausstellung »Werkkunst und Kirche«, die unter einleitenden Worten von Herrn Wehrkreispfarrer W. Klesse und Herrn Direktor Professor K. Groß am 28. September eröffnet wurde. Diese Veranstaltung bot dem evangelischen Kunst-Dienst Dresden Anlaß, auch seinerseits eine Übersicht über die gegenwärtigen Bestrebungen innerhalb der evangelisch-kirchlichen Gebrauchskunst zu versuchen, die sich nun gleichzeitig in den Räumen des Kunst-Dienstes zur Schau bietet. Jeder, dem Kirche nicht erstarrte Form ist, sondern bewegtes Leben, darf an diesen beiden sich interessant ergänzenden, problem- und anregungsreichen Ausstellungen nicht achtlos vorübergehen, vielmehr muß er ihnen seine volle Aufmerksamkeit zuwenden. Denn es sind hier Gegenwartsfragen angeschnitten, die viel tiefer führen als der erste Eindruck glauben läßt, sowohl nach der künstlerischen wie nach der religiösen Seite.

Für beide Ausstellungen gilt das Wort, das Professor Groß bei der Eröffnung in der Staatlichen Kunstgewerbeakademie sprach: sie sind Kreuzwegstationen auf dem mühevollen Pfade zur Erlösung aus dem Stilchaos unserer Zeit. Stationen also, nicht Endpunkte. Dessen sind sich die Veranstalter bewußt und dessen muß sich auch der Besucher dieser Ausstellungen bewußt sein. Worauf es ankommt, ist nicht vorläufige Zustimmung oder Ablehnung, sondern ehrliche ernsthafte Auseinandersetzung mit den aufgeworfenen Gestaltungsfragen in der neuzeitlichen kirchlichen Werkkunst.

I.

In dem vierten der großen öffentlichen Vorträge bei der Tagung für christliche Kunst wurde von Prof. Dr. Rud. Schwarz-Aachen die »Möglichkeit« christlicher Kunst in der Gegenwart ausführlich theoretisch erörtert. Die Fragestellung war berechtigt und wertvoll vom Standpunkte der Selbstbesinnung. Wie es aber von dem Redner selbst schon zugegeben war und in der anschließenden Aussprache noch besonders zum Ausdruck kam, bestehen so viele konkrete Notwendigkeiten zur Schaffung zeitgemäßen kirchlichen Kunstgewerbes, daß theoretische Bedenken einem demütigen, aber festen und vertrauenden Zugreifen weichen müssen. Die Aufgaben sind unzählige, von der Innenausstattung eines neuerbauten Gotteshauses bis zum Verschkoffer und vom Festtagspluviale bis zum Wallfahrtsandenken. Entsprechend reich die Techniken und Materialien: Textiles, Arbeiten in edlem und unedlem Metall, Keramik, Glas, Holz, Wachs usw.

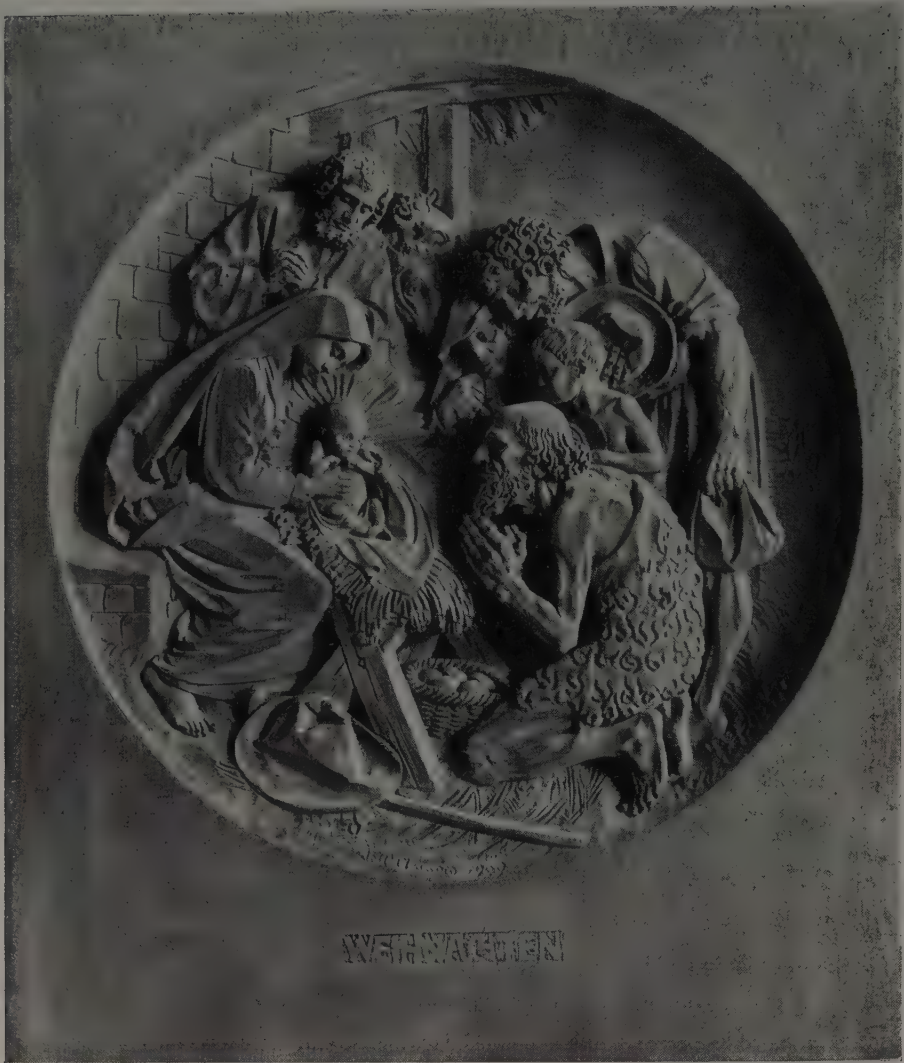
Ein vollkommenes Werk neuzeitlicher kirchlicher Kunst wird immer die Aufhebung eines scheinbar unversöhnlichen Gegensatzes sein, näm-



SCHMIDT, KRIPPE
KLASSE CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN



PRIEDIGKEIT, KRIPPE
KLASSE CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN



CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN, DIE HIRTEN AN DER KRIPPE
RELIEF IN BIRNBAUMHOLZ 1909

lich der Tradition der Zwecke, Inhalte und Symbole einerseits und der Freiheit der künstlerischen Lösungen andererseits. Das ist die Besonderheit der Lage für die kirchliche Kunst. Im übrigen entspricht die Situation derjenigen der profanen Künste, die eben auch an einer Stilwende stehen, und aus der Nabsicht der Gegenwart völliger Stillosigkeit anheimgefallen zu sein scheinen. Es soll nicht versucht werden, bevormundend zu schematisieren. Doch läßt sich die Masse der Erscheinungen für den einzelnen Besucher vielleicht am besten gliedern, wenn er sich drei »Stilbegriffe« als Ordnungsbegriffe wählt, etwa (in Anlehnung an geläufige Bezeichnungen): Historismus, Übergangsstil, Neue Sachlichkeit. Das heißt, es finden sich Arbeiten von altertümlich unfreiem Gepräge, die an Stile der Vergangenheit »erinnern« und deshalb zeitfremd wirken. Daneben solche, die vorsichtig tastend die Formen der Vergangenheit weiter zu entwickeln versuchen, bald entschiedener, bald zurückhaltender und mit auffallenderem Anschluß an die Tradition. Diese, hier zu kürzerer

Verständigung als Übergangsstil bezeichnete Weise hat den Vorzug, ohne historisierend zu sein, ein gewisses Verständnis für eine neuere Kunstsprache zu erwecken. Sie birgt aber die große Gefahr in sich, daß man im Glauben, schon eine neue, eigene Zeitsprache gefunden zu haben, auf halbem Wege stehenbleibt. Der Begriff »Neue Sachlichkeit« kann vielleicht als Richtungswort jene Versuche kennzeichnen, die im ersten Augenblick nüchtern, spröde, für manchen vielleicht sogar unsakral wirken, in ihrem künstlerischen Ernst und ihrer wahrhaftigen Materialgerechtigkeit aber ihre starken und eigentümlichen Werte besitzen. Das spezifische Stilgefühl der Gegenwart kommt in ihnen sicher am deutlichsten zum Ausdruck, freilich oft genug nicht in unmittelbarer Gestaltung, sondern in intellektueller Verfälschung, was wohl zu unterscheiden ist. Allgemein zu beobachten ist eine hohe Leistungsfähigkeit in allem Technischen und vielfach auch ein sehr geläutertes Gefühl für die Schönheiten und besonderen Möglichkeiten der einzelnen Werkstoffe.



CYRILL DELL'ANTONIO, DIE HIRTEN AN DER KRIPPE
WEIHNACHTSPLAKETTE IN BRONZE 1928



CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN
WEIHNACHT
RUNDE BRONZEPLAKETTE 1923



CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN
MADONNA
BRONZEPLAKETTE 1917



CYRILL DELL'ANTONIO
WEIHNACHTSPLAKETTE. ALTSILBER



CYRILL DELL'ANTONIO, KRIPPE
HOLZ, 1929

Solche allgemeinen Erörterungen und Gruppierungen, zu denen beide Ausstellungen anregen, mögen es vielleicht erleichtern, zum einzelnen Objekt die rechte BlickEinstellung zu gewinnen. Die vorliegende Besprechung jedoch mag sich um einer größeren Einläßlichkeit willen an die räumliche Anordnung halten.

II.

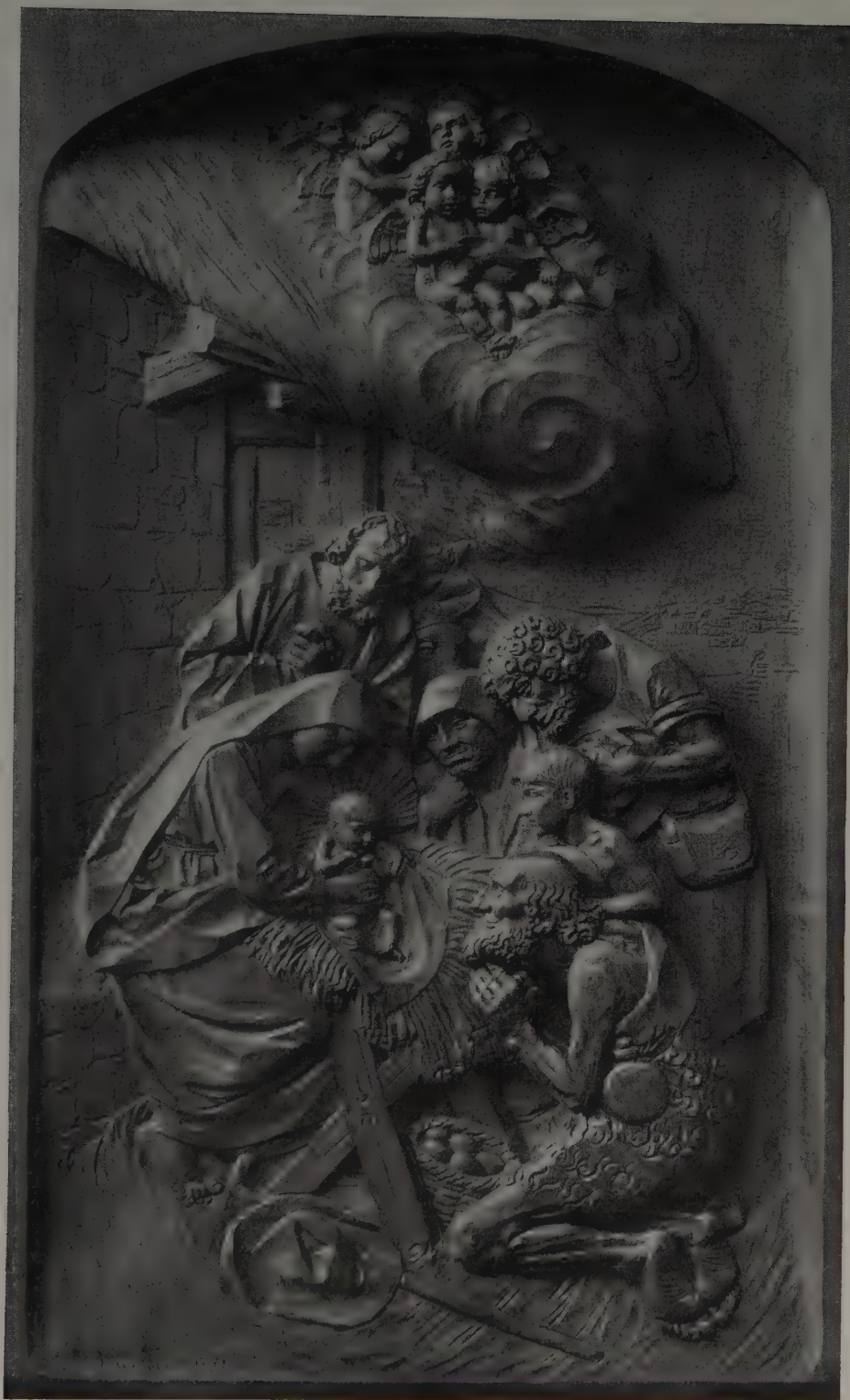
Die Staatliche Kunstgewerbeakademie vereinigte schon im Vorjahre eine große Anzahl von eigenen und fremden Werken kirchlicher Kunst. Es mußten sich also verschiedene Wiederholungen ergeben. Doch freut man sich, vereinzelte Arbeiten wiederzusehen, Urteile zu überprüfen, und außerdem ist das Gesamtbild durch reichere Beteiligung auswärtiger Organisationen vielseitiger, notwendigerweise auch weniger einheitlich geworden. Fünf große Gruppen, jede mit eigener Jury, sind hauptsächlich vertreten: Bayern (Arbeitsgemeinschaft für christliche Kunst, München), Österreich (Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst, Wien), Sachsen (Diözesan-Ausschuß Meißen der Tagung für christliche Kunst, unter besonders reicher Teilnahme der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe, Dresden), Rheinland (bes. Institut für religiöse Kunst, Köln), Schweiz (Geschäftsstelle der St.-Lukas-Gesellschaft, Baden-Schweiz). Auch durch diese örtliche Gruppierung ergeben sich Anregungen zum Vergleich, wobei uns — ohne Lokalpatriotismus und Eigenlob darf es gelagt werden — als Ganzes Dresden den aussichtsreichsten Weg zu gehen scheint. Über hundert Aussteller sind vertreten. Es ist also nur möglich, einzelne Proben aus den einzelnen Gruppen herauszugreifen.

Unter den Dresdner Arbeiten erscheint die unter dem Namen der Staatlichen Akademie für

Kunstgewerbe ausgestellte Capella, bestehend aus Kasel, zwei Dalmatiken, Pluviale, Segensvelum und allem Zubehör schon allein als Beispiel einer Kollektivarbeit sehr bemerkenswert. Der Katalog nennt als Ausführende: Schule C. Rade (Webleitung: O. Häbler, Weberei von Stoff und Borte:



CYRILL DELL'ANTONIO, HIRTE MIT KNABE
HOLZ, 1929



CYRILL DELL'ANTONIO, WARMBRUNN
WEIHNACHTEN
RELIEF IN BIRNBAUMHOLZ, 1914

Frau A. Lahmann, Schneiderei: Frä. H. Kunz, Stickerei: Werkstatt für textile Kunst und Frä. Evler, Schließe: W. Winkler). Die Tatsache, daß das Werk im Zusammenwirken so viel einzelner Kräfte entstand, ist wichtiger als die Feststellung, daß man noch die stilistischen Unausgeglichenheiten eines solchen Kollektivschaffens zu erkennen glaubt. Die Verbindung der Schrägborten mit der Vertikalborte ist bei der schwarzen Kasel von E. Griebel harmonischer gelöst. Nicht recht befriedigen kann — von der großen technischen Leistung abgesehen — die Stickerei des Pluviales. Sie läßt erkennen, daß die Problematik in allgemeiner Form, Technik und Ornament zweifellos geringer ist als in der figürlichen Zeichnung. Eine Beobachtung, die sich bei der Christus-König-Kasel der Klasse M. Junge und vielen ähnlichen Fällen wiederholt. Von edelster Einfachheit und Schönheit in Form, Farbe und Material ist die violette Kasel mit Seidenstickerei von M. Junge, die in ähnlicher Gestaltung (ohne Stickerei) schon vor einem Jahr von einem außergewöhnlichen Geschmack und Stilgefühl Zeugnis ablegte (gearbeitet von Frä. Göhring). Die gestickte Schrift verbindet sich mit dem glatten Grunde besser als mit dem gemusterten der Kasel von grünem Seidendamast. Bei dem Pluviale von E. Griebel — ebenfalls einem der eindrucksvollsten Stücke der vorjährigen Ausstellung — fällt erneut die nicht überzeugende Diskrepanz auf zwischen der bewunderswert feinen und schönen Goldstickerei und den schweren Applikationen. Einfacher, aber geschmackvoll die schwarzgoldene Kasel der gleichen Werkstätte. J. Sohrn-Hellerau steuert diesmal ein Meßgewand in violettem Samt bei. — Bekannt als Antependien und Wandbehänge sind die Arbeiten von W. Bibrowicz, Dresden-Pillnitz, teils mit figürlichen Darstellungen (Engel mit Schriftband, Madonnen), teils mit Blumenmustern. — Unter den Arbeiten in Metall können ein Kelch und eine Monstranz von K. Groß (Ausführung H. Ehrenlechner) ungefähr die Art charakterisieren, die eingangs in positivem Sinne als »Übergangsstil« bezeichnet worden war. A. Thomée bemüht sich mit etwas weichen, unbestimmten Formen um die verschiedensten Aufgaben; sehr gut gelungen ist das strengere Paar von Meßkännchen. Ein sachlicher, guter Messingleuchter von J. Sohrn hat ein gesuchtes Gegenstück in einem Leuchter von Fr. Burghardt. Nachdrücklichst hingewiesen sei auf den Verschkoffer mit Ölgefäß, Wattebehälter, Kreuz, Leuchtern usw. von der Metallklasse der Staatlichen Kunstgewerbeakademie. Einheitlich und gut in ihrem schlichten Stil, sind die einzelnen Teile in der Materialbehandlung eine der besten Leistungen der ganzen Ausstellung. — A. Winde zeigt neben den vom Vorjahre bekannten reich ornamentierten Akolythen-, Altar- und Osterleuchtern einen großen Tumbaleuchter mit glattem Schaft in schwarzem Holz, der die einfach-schöne Materialauswertung der Hostienbüchsen und Pallenkasten besitzt. — Neue Möglichkeiten bahnen sich in der Behandlung von Glas an, in den Meßkännchen von W. Nitschke und den Glasschliffen von J. Kotte (Absolutionsgefäß, als Sonderaufgabe die Gedenkplatte »St. Hedwig«). — Die Aufgabe, geschmacklosen Devotionalien u. ä. durch künstlerische und doch volkstümliche Leistungen zu begegnen, greift G. Günther mit einem Andenken an Kevelaer als Figur und Weihwasserbecken in Porzellan und Fayence auf.

Im Gesamtbild der Ausstellung »Werkkunst

und Kirche« in der Staatlichen Kunstakademie verfügt zweifellos Dresden über die einheitlichste Linie. Die Gesamtgruppe München wirkt demgegenüber stilistisch bedeutend weniger geschlossen und entschieden. In der Beherrschung des Technischen wird viel Gutes geboten. Reich vertreten ist — in einem gewissen Gegensatz zum eigentlichen Ausstellungsthema — die religiöse Plastik. H. Panzers Bergpredigt, wohl eine Variante des Reliefs an der Kanzel in Obermenzing bei München, und seine Pieta, die Kreuzigungsgruppe in Bronze von K. Rieber und der hl. Franziskus von V. Kraus werden in ihrer ungesuchten, maßvoll stilisierenden, aber keineswegs alttümelnden Art leicht Anklang finden. Vor Ruth Schaumanns persönlichen, lyrischen Plastiken vertieft sich der Eindruck, daß es sich hier um eine mehr individuelle als kultisch-objektive Kunst handelt. Die kleinen Schnitzereien von Lang-Erben, Oberammergau (Abteilung Wittmann) bemühen sich, wie uns scheint, zu bewußt und vergeblich um einen volkstümlichen Stil. Wirkliche Volkskunst wird unter anderen Voraussetzungen. Unter den Plaketten von H. Schwegerle, der auch einige Kleinbronzen zeigt, befinden sich mehrere in der Flächenverteilung fein abgewogene Lösungen. — In unmittelbarem Zusammenhang mit der Frei- und Reliefplastik stehen die getriebenen Reliefs von K. Bauer (St. Michael für St. Anton in Augsburg) und L. Fuchs (Madonna), die in monumentalem und kleinem Format die große dekorative Wirkungsfähigkeit einer wenig ausgewerteten Technik beweisen. In den kleinen Metallarbeiten von Döllgast, Schmid-Geiler, J. Schneider (schön in der Form der Taufbecher) fällt eine gewisse Stilunsicherheit auf, die stellenweise zu gesucht modernen und doch nicht überzeugenden Formen führt. Den Goldschmiedarbeiten fügt J. M. Wilm einige Goldmedaillen (eine Kopie nach Byzanz!!), einen Bischofsring, ein Reliquienkreuz und einen Kelch bei. — An Paramenten kam nur eine farbig doch fast zu geschmacklerische rosa Kasel mit schöner handgeklöppelter Goldspitze von J. Eck-Döllgast zur Ausstellung. Der große gestickte Wandbehang von W. Rupprecht, Aachen (Kreuzigung), der im Rahmen der Münchner Arbeitsgemeinschaft gezeigt wird, erinnert an eine im Mittelalter hoch bedeutsame Art des kirchlichen Wandschmuckes, deren man sich in praktischen Fällen der Gegenwart, nicht zuletzt bei der Frage der Ausschmückung alter, unantastbarer Kirchenräume öfter entsinnen sollte. — Ein ähnliches Aufgreifen älteren Brauches ist in den farbigen Fensterbildchen von K. Blocherer (Ausführung: Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Söln) und K. Hock zu erkennen; allerdings stößt man auch hier auf die schon mehrfach betonten Schwierigkeiten in der Zeichnung. Auf die Einrichtung einer Hauskapelle von G. Holzbauer: Hausaltar (mit allerdings recht problematisch erscheinenden Glasmosaikbildern, von W. Pütz?), Kniebank, Wandleuchtern und Ewiglicht-Lampe sei wegen ihrer geschmackvollen und verständigen Einfachheit besonders hingewiesen.

In dem von der Österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst, Wien, zur Verfügung gestellten Material überwiegt die Plastik mit Arbeiten von Fr. Barwig jun. (Madonna und Pieta in Holz), R. Fiala (drei Bronzegruppen), J. Heu (Pieta und Samariter, Bronze), A. Hartig und M. Six (Plaketten). Das meiste verrät gute Schulung, hält sich aber in

stark traditionellen Formen. Der weinende Christus von F. Opitz (Holz) wirkt am fortgeschrittensten, ohne im Übermaße »modern« zu sein. Es ist vielleicht gut, von hier einen kurzen Blick zu werfen auf den interessanten, wenn vielleicht auch Widerspruch erregenden Bronzekruzifixus von M. Grünert und das Mariä-Himmelfahrts-Relief von H. Volwahsen im Dresdener Raum. Es sind weder auf der einen noch auf der anderen Seite besonders typische Beispiele; aber es ergibt sich immerhin ein erster allgemeiner Eindruck von der Gegensätzlichkeit im Wollen der religiösen Plastik unserer Zeit. — Ergänzt wird die Wiener Abteilung durch Emailarbeiten von E. Meier und Keramiken von H. Kirsch.

Die Schweiz zeigt wohl ihr Bestes in Metallarbeiten, unter denen die von M. Burch (Luzern) durch Eigenart und Stilgefühl besonders hervorragen: Ciborium, Altarleuchter (ein Wort der Kritik ist erlaubt: die Füße scheinen nicht gelungen), Weihwassergefäß, Custodia. A. Blöchliger (St. Gallen), A. Schilling (Zürich) und A. Stockmann (Luzern) gehen weniger selbständige Wege. — Die Paramentik ist vertreten durch einen Chormantel mit Stola (Seide mit Applikationsstickerei) von A. Bächtiger und ein Meßgewand in Seide mit Wollstickerei von M. Naville, dieses ebenso wie die Kirchenfahne der gleichen Künstlerin in der Darstellung reichlich unruhig. — Die Keramik weist keine außergewöhnlichen Erscheinungen auf, dagegen verdienen die plastischen Arbeiten von J. Büsser (St. Gallen), Medaillen Relief »Agnus dei«, Tabernakeltür, Beachtung. Auch H. von Matt (Stans) erscheint in seiner Plastik stärker als in seiner Graphik.

Schließlich ist noch des Zentrums im Westen zu gedenken: Köln. Nächst Dresden kann man vielleicht am ehesten bei den Erzeugnissen des Kölner Instituts für religiöse Kunst von einem gewissen Gesamtcharakter sprechen. Er kommt zum Ausdruck in einer relativ starken Neigung zum Prunkhaften, manchmal auch Lauten und Forcierten, sei es in Farbe, Zeichnung oder Material. So gehören der schwarze, rote und goldene Rauchmantel von R. Kuhlmann zu den reichsten Stücken unter den Paramenten der Ausstellung. Sie sind von höchst geschmackvoller farbiger Wirkung. Ob freilich ein untektionisches Überspinnen der Fläche mit figürlichem und ornamentalem Schmuck einer mehr tektionischen Auswertung der Musterung vorzuziehen ist, oder umgekehrt, wäre erst noch zu entscheiden; beide Lösungen erscheinen möglich. Befremdend ist nur stellenweise die unharmonische Verbindung artfremder Farben und heterogener Materialien (zum Beispiel bei der gestickten violetten Kasel von R. Kuhlmann). Neben einer schwarzen Kasel mit handgewebtem buntem Stab von Th. Traut ist noch ein Segensvelum von M. Wendel hervorzuheben. Eine eigene Aufgabe ist der Schmuck von Pallen, wofür einige gute Proben vorliegen. Die reifste Goldschmiedearbeit des Instituts ist eine Krankenpatene in Silber von F. Mertens, ihrer Form nach bestimmt durch den Gebrauchszweck, ihrer Gestaltung nach eine ganz individuelle Leistung.

Als geschlossene Gruppe präsentieren sich die Metallarbeiten von A. Witte G.m.b.H., Aachen, zum größeren Teil nach Entwürfen von Architekt R. B. Witte (Dresden). Mit restloser Beherrschung aller in Frage kommenden Techniken (Zellenschmelz, Goldemail, Gravur usw.) folgt die Ausführung den Intentionen des Entwerfers.

Im Erdgeschoß des Kunstgewerbemuseums ist zur Ergänzung der Werkkunst noch Gebrauchsgraphik und ein wenig an Architektur zur Ausstellung gekommen. Außergewöhnliches ist nicht zu verzeichnen. Mit besonderer Rührigkeit setzt sich die schweizerische Lukas-Gesellschaft für kirchliche Kleingraphik ein, die, wie ihr Vorsitzender, Pfarrer Dr. Süß, auf der Tagung mitteilen konnte, gerade in dieser Hinsicht schon mancherlei Erfolge buchen kann (ausgestellt sind ungleichwertige Arbeiten von A. M. Bächtiger, H. Bischoff, P. Monnier, A. Wanner, H. von Matt, Waldstättia, Akademische Sektion des Schweiz. Studentenvereins u. a.). Wien ist vertreten durch O. Laske mit seinen bildlichen Erzählungen und Philippi; München durch P. Thalheimer, B. Schneider und R. Schaumann. Ein eigenes, noch nicht gelöstes Problem ist endlich noch die Neugestaltung einer Druckschrift für den kirchlichen Gebrauch (Missalien, Kanontafeln usw.). Versuche liegen vor von H. Weynk (Dresden), J. Döllgast (München), W. Frank (Berlin) (besonders gut und lesbar) und der Abtei Maria-Laach. — Die Beispiele aus dem Gebiete der Architektur bieten die beiden Dresdner Architekten W. Meyer und A. Muesmann (Kirchen in Saignelegier, Serendingen bei Solothurn, Schwarzenberg im Erzgebirge, Kapelle im Priesterseminar zu Schmochtitz bei Bautzen; Missionsstation in der Diaspora. — Pfarrkirchen Freilassing-Salzburghofen i. Obb., Rosenheim i. Obb., Kriegergedächtniskirche der katholischen Kaufmannschaft Deutschlands für Leipzig-Connewitz).

III.

Es ist ungemein belehrend, daß die Leitung des Evangelischen Kunstdienstes für ihre Ausstellung »Werkkunst und Kirche« keine örtliche oder zeitliche, sondern eine prinzipielle Einteilung vorgenommen hat. Sie bildet zwei Gruppen aus dem vorliegenden Material, unter den Begriffen: »Neue Gotik« und »Die neue Linie«. Die beiden Begriffe sind ebenso vorläufig und unpräzise, wie jene anderen, mit denen im vorhergehenden versucht wurde, eine Blickrichtung für die Ausstellung im Staatlichen Kunstgewerbemuseum zu geben: »Übergangsstil« und »Neue Sachlichkeit«. Allein wer mit Aufmerksamkeit die Erscheinungen hier und dort betrachtet, erkennt, daß die beiden Begriffspaare ungefähr die gleichen Tatsachen umschreiben sollen. Ebenso erfreulich wie die klare Scheidung des Materials ist die klare, offene Stellungnahme der Leitung des Kunstdienstes, die sich »bewußt auf die Seite der neuen realistischen Formbestrebungen stellt, weil sie hier die in die Zukunft weisenden Tendenzen wahrzunehmen glaubt«.

Ein erster Raum ist also solchen Erzeugnissen neuer kirchlicher Werkkunst gewidmet, die »durch Stile und Einstellungen der Vergangenheit bestimmt sind«, wobei bewußt oder unbewußt eine Art von »Gotik« als Ideal vorschwebt. Jener erste Raum umfaßt unter anderem Bilder und Proben von Glasgemälden und Mosaiken nach Entwürfen von A. Babberger, Thorn-Prikker, Salvisberg, C. Klein, Wendland, E. Cöster usw. Er enthält Bildproben nach Rudolf Schäfer (mit einer prinzipiellen Ablehnung), Proben von Bibelseiten in Typen von Weynk (Dresden) und Koch (Offenbach), Kelche von H. Sterzing und Eckertz, eine schöne Haustaufschaale von R. Koolmann (Lübeck) und eine Reihe anderer Gegenstände, die

eine innerlich verwandte Gestaltungsweise charakterisieren.

Der zweite Raum ist der »neuen Linie« gewidmet. Er enthält als Beispiele einer neuen kirchlichen Werkkunst einen tischartigen »Altar«, den »Tisch des Herrn« von E. Zschiesche, ein hölzernes Taufgestell, ebenfalls von E. Zschiesche, kleine Altardecken der Kunstschule Plauen, Wandbehänge von A. Kahlan (Lübeck), Wandteppiche aus der Werkstatt Lettre, Vorhänge mit aufgestickter Schrift von Professor Bauer (Saarbrücken), einen Ausschnitt eines Kirchenfensters in Glasschliff von R. Süßmuth (Penzig i. Schl.), Hostienbüchsen, Begräbnisleuchter und andere Holzarbeiten von Professor Th. Winde, eine Grabtafel in schwarzem Glas von Professor K. Groß, eine Haustaufschale mit Kanne und zwei ganz hervorragende dreiarmlige Leuchter von Professor W. Flemming (Dresden), die vielleicht die besten und eindruckvollsten Beispiele für die künstlerischen Absichten sind, um die es sich hier handelt.

Die Teilung in zwei solche Gruppen wird im Einzelfalle sehr subjektiv sein können. Die Tatsache des Gegensatzes ist nicht zu bezweifeln. Der wesentlichste Unterschied liegt vielleicht darin, daß man in der ersten Gruppe glaubt, für den religiösen und kirchlichen Bedarf unter Anlehnung an Vergangenes einen eigenen Stil formen zu müssen, während man in der zweiten Gruppe von der Überzeugung ausgeht, daß die profane Form, der ursprünglich profane Stil jeder Zeit auch sakral werden kann. Es ist nicht nötig, sondern sogar falsch, in Formensprachen der Vergangenheit zu sprechen, und es ist jeder Zeit gegeben, die alten Überzeugungen und Inhalte in die Formensprache ihrer eigenen Gegenwart zu übertragen. Es ist der Grundgedanke, der alle Arbeit für neuzeitliche (katholische oder evangelische) kirchliche Kunst beherrscht.

Die »neue Linie« stellt sich in der Ausstellung des Kunstdienstes unbedingt einseitiger und »extremer« dar als in der katholischen Schau der Tagung für christliche Kunst. Das hat hauptsächlich zwei Gründe: einerseits war die Entfremdung zwischen evangelischer Kirche und Kunst tiefer und anhaltender gewesen als jene zwischen der Kunst und der katholischen Kirche (die vor allem durch die Ausgestaltung ihrer Gotteshäuser und ihres Gottesdienstes selbst in Zeiten einer gewissen Entfremdung den Zusammenhang mit der lebenden Kunst nie ganz verlieren konnte) — um so stärker ist jetzt der Rückschlag; andererseits ist die liturgische (und das heißt zugleich dogmatische) Bindung bei den Aufgaben evangelischer Werkkunst geringer und damit eine größere Freiheit zu Versuchen gegeben. Es wären noch mehr verwandte Gründe anzuführen, doch mögen fürs erste diese beiden, wohl die wichtigsten, genügen.

Wesentlich ist, daß die Aufgabe hier wie dort im Grunde die gleiche ist und die Lösung nur auf dem gleichen Wege gefunden werden kann. Es ist nur eines möglich: mit offenen Sinnen auf die Stimme der eigenen Zeit zu hören und in ihrer Sprache die bleibenden Inhalte mit vertrauender Wahrfähigkeit auszusprechen. Vox temporis, vox Dei.

Peter Halm

NIEDERRHEINISCHER KUNSTBERICHT

In Ratingen bei Düsseldorf wurde eine neue Herz-Jesu-Kirche durch den Stuttgarter Hans

Herkommer gebaut, in der sich eine erfreuliche Weiterentwicklung des Künstlers über seine Frankfurter Frauen-Friedens-Kirche hinaus zeigt. Es ist die erste künstlerisch wertvolle Kirche in neuzeitlichem Geiste, die im näheren Umkreis Düsseldorfs errichtet wurde. Über dem Hauptaltar erhebt sich ein mächtiges Putzmosaik, das Herz Jesu in einer neuen Auffassung darstellend. Es wurde von dem Mannheimer Willi Oeser entworfen und von der Firma Puhl und Wagner (Gottfried Heinersdorff) ausgeführt.

Für die Pfarrkirche zum heiligen Lambert in Kalkum bei Düsseldorf wurde in den Werkstätten von Prof. Dominikus Böhm in Köln ein Ostensorium in gehämmertem Silber, vergoldet, hergestellt, das zugleich als Kustodia und als Monstranz gebraucht werden kann. Das ganz auf schlichte, reine Form hin gearbeitete Gefäß ist von edler Schönheit. — Für die gleiche Kirche wurde durch Vermittlung des Instituts für religiöse Kunst in Köln, das auch die Kustodia besorgte, ein neuer Traghimmel geschaffen, der von dem so viel verwandten starren Kastensystem abzukommen sucht und lose in Scharnieren hängend, ganz leicht, schwebend ist. Die Stickerarbeiten — ein Reigen musizierender Engel an den Außenteilen und eine Heilgeisttaube unter der Decke — wurden von Fräulein Freund in Köln in einer frischen Kordelstickerei auf japanischer Rohseide ausgeführt, während Prof. Giesbert in Aachen die Metallarbeiten an den in rotem Schleiflack gehaltenen Stangen schuf. — Ebenfalls in Kalkum bildete Heinrich Minkenberg auf dem alten Barocksockel eines zerstörten Wegekreuzes einen Kruzifixus. Christus steht als König triumphierend vor dem Kreuz und breitet schützend seine Hände über die Dorfgemeinde aus. Die schön gemeißelte Inschrift: »Kristus König schütze Kalkum« weist noch besonders auf den Grundgedanken hin.

Für die Pfarrkirche in Wittlaer am Rhein wurde in den Werkstätten von Prof. Thorn-Prikker in Köln durch Fräulein Göttges ein Hungertuch geschaffen. Auf grobem Leinen sind die plastisch in Stoff ausgeführten Leidenswerkzeuge aufgeknüpft, was bei der Betrachtung aus der Ferne sehr stark wirkt. Die ganze, bewußt primitive Art der Ausführung und die wenigen dunklen Farben vermitteln einen erschütternden Eindruck von der Armut des Gekreuzigten. In der Fastenzeit wird das Hungertuch, an den mittelalterlichen Brauch anknüpfend, in der Kirche aufgehängt. Es nimmt dann das Halbrund der Koncha in der alten romanischen Kirche ein und verdeckt die drei Chorfenster, die ebenso wie alle anderen Fenster der Kirche von Thorn-Prikker stammen und ein neues Beispiel seiner großen und kraftvollen Kunst sind.

In Goch am Niederrhein wurden kürzlich vier neue große Glasfenster von Prof. Anton Wendling in Aachen fertiggestellt. Der Künstler ist damit über seine Fenster in Mariental wesentlich hinausgekommen, zumal was die harmonische Verbindung von Figuren und Ornament angeht. Vor allem bei den drei zusammengehörigen Fenstern, welche die acht Seligkeiten in einzelnen Heiligenfiguren darstellen, hat man den Eindruck herrlich gewobener Teppiche aus Licht und Farbe. Die Glasmalerei Derix in Kevelaer hat sie trefflich ausgeführt, während das vierte Fenster von Menken in Goch besorgt wurde.

Von demselben Anton Wendling stammt eine

neue Fahne der Jünglingskongregation in Duisburg-Großenbaum, die nach Art der alten Landsknechtfahnen ein heraldisch gestaltetes Bild, einen von schwarzem Kreuz durchbohrten roten Drachen auf grünem Grund zeigt. Die Fahne wirkt durch ihre intensive Farbgebung ebenso eindringlich wie durch ihre starke Symbolik.

Neue Fenster für die altehrwürdige Apostelkirche in Köln sind dem Maler Heinrich Dieckmann aus Kempen in Auftrag gegeben worden.

Die aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts stammende Andreaskirche in Düsseldorf, die ehemalige Jesuitenkirche, wurde vom preußischen Staat, der als Rechtsnachfolger der nach Aufhebung des Jesuitenordens Besitzer gewordenen Herzöge von Cleve, Jülich und Berg für die Kirche zu sorgen hat, in ihrem Inneren einer eben abgeschlossenen, vollkommenen Wiederherstellung unterzogen, durch die der schöne Raum viel gewonnen hat. Auch wurden dabei ein paar alte Kunstwerke wiederentdeckt und zur Geltung gebracht.

Heinrich Saedler

DUISBURGER MUSEUMSVEREIN

Im Duisburger Museumsverein findet im Dezember anlässlich des fünfjährigen Bestehens seiner Kunstausstellungen und seiner Sammlung eine Ausstellung statt:

»Deutsche Kunst der letzten 5 Jahre.«

Neue Kunstwerke

Am 10. November 1929 wurde die St. Sebastianskirche in München-Schwabing von S. Eminenz dem Herrn Kardinal Faulhaber eingeweiht. Erbaut wurde sie nach neuzeitlichem Stil in Klinker von Prof. Otto Orlando Kurz und E. Herbert. Altarplastiken sind von Paul Scheuerle, die Schmiedearbeiten von Sixtus Schmid und Max Wanner, Wandmalereien von Kozics. Die Apsismosaik wird Wilhelm Rupprecht ausführen.

Die Heiliggeistkirche in Münster nach den Plänen von Architekt Walter Kremer wurde ebenfalls in diesen Tagen eingeweiht. Sie ist die erste Kirche neuzeitlichen Stils in Münster.

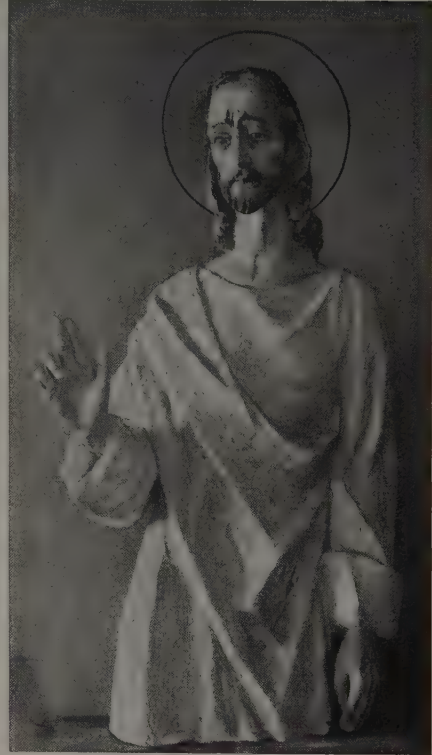
Am 27. Oktober 1929 wurde die Herz-Jesu-Kirche in Aschaffenburg-Nord, erbaut von Prof. Albert Boßlet-Würzburg, eingeweiht. Am folgenden Sonntag, den 3. November, wurde die vom gleichen Architekten erbaute St. Josefskirche in Aschaffenburg konsekriert. Beide sind Lösungen in neuzeitlichem Stil.

G. L.

Personalnachrichten

ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG DES BILDHAUERS KARL DEIBELE IN SCHWÄBISCH-GMÜND

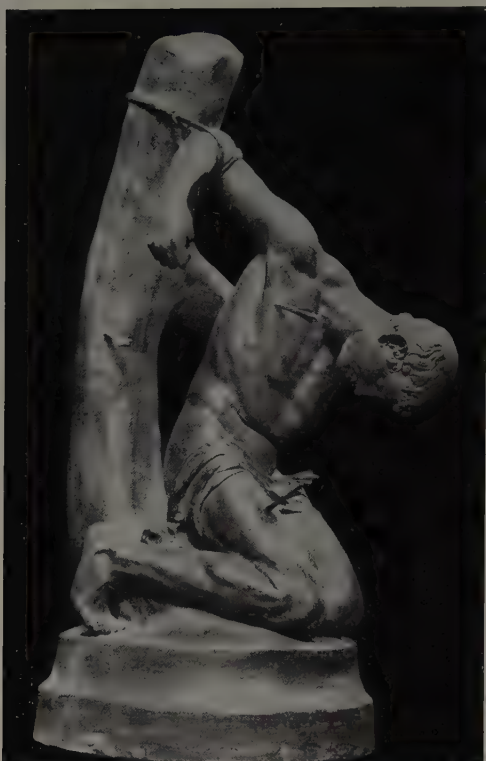
In aller Stille, bedingt durch die heutigen, jeder Kunstübung, nicht minder auch der religiös-kirchlichen Kunst ungünstigen Zeitverhältnisse und die eben währenden Schulferien, hat am 26. August 1929 der in und außerhalb seiner schwäbischen Heimat hochgeschätzte Bildhauer Karl Deibele seinen 60. Geburtstag gefeiert. Der



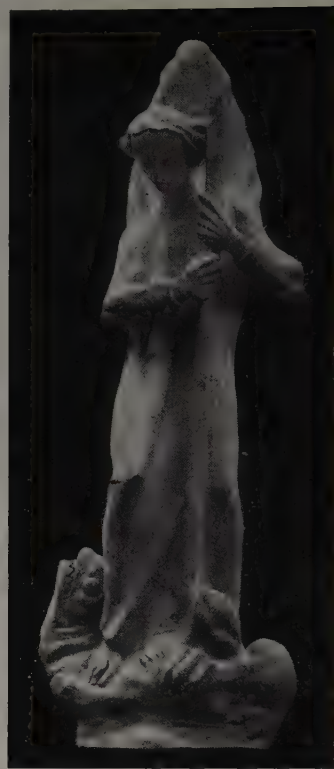
Phot. Fr. Schwarzer, Schwäb.-Gmünd
KARL DEIBELE. CHRISTUSFIGUR, 1929

Jubilar stammt aus einer Stadt, die in der Vergangenheit zahlreiche bedeutende Künstler hervorgebracht hat, wie z. B. Peter Parler, Hans Baldung-Grien, Jörg Rathgeb, Michael Maucher u. a., aber auch in der Gegenwart einer ansehnlichen Reihe künstlerischer Begabungen auf den verschiedensten Gebieten sich rühmen darf. Wie stark diese künstlerische Tradition der kleinen ehemaligen Reichsstadt war, geht aus dem schon vor bald 40 Jahren von weiland Rektor Dr. Bruno Klaus gebotenen Überblick über Gmünder Künstler seit dem Mittelalter, in Baukunst, Bildhauerei und Malerei, hervor; der stattlichen Anzahl von Vertretern der »Gmünder Kunst der Gegenwart« hat vor kurzem der Vorstand der höheren Fachschule für Edelmetallindustrie, Professor Walter Klein eine so betitelte, vornehm ausgestattete Monographie gewidmet. Als die große Nährmutter dieser auffallend vielen künstlerischen Talente hat sich offenkundig das Gold- und Silberschmiedgewerbe erwiesen, das seit Jahrhunderten in Schwäbisch-Gmünd eine Heimstätte gefunden, neben Pforzheim, Hanau und Wien daselbst die größte Ausdehnung erlangt hat und sich tüchtiger älterer und neuerer Bildungsstätten erfreut.

Wie die meisten Gmünder Plastiker, so W. Wiedemann, W. Fehrle, R. Pauschinger, A. Holl, A. Feuerle — ist auch K. Deibele aus dem örtlichen Kunsthandwerk, der Metallbearbeitung hervorgegangen. Die praktische und theoretische Schulung in einem heimatlichen Silberwarengeschäft und in der städtischen, auf 150 Jahre zurückschauenden Gewerbeschule erweiterte der strebsame »ausgelernte« Stahlschneider und Ziseleur in kunstgewerblichen Werkstätten Mün-



Neue Phot. Gesellschaft Steglitz-Berlin
KARL DEIBELE, ST. SEBASTIAN IN BERLIN
1911



KARL DEIBELE, ST. MICHAEL
IN ABTSGMÜND

chens und besuchte zugleich die dortige Kunstgewerbeschule und Kunstakademie unter Gmelins und von Ruemanns Leitung. Auch nach der Aufrichtung eines selbständigen Ateliers in Berlin beteiligte sich Bildhauer Deibele als künstlerischer Mitarbeiter verschiedener Metallbetriebe in Pforzheim, Düsseldorf, Berlin, Bremen, später auch für einheimische Porzellanfabriken. Während seines Berliner Aufenthalts (1910—1912) schuf er eines seiner gelungensten Bildwerke in Marmor, St. Sebastian, von Pfeilen getroffen, am Marterpfahl zusammengesunken, eine Meistererschöpfung von barocker Ausdruckskraft und bewundernswürdiger Technik, die der größten anatomischen Schwierigkeiten Herr wird. Bei der großen Berliner Kunstaussstellung am Lehrter Bahnhof im Jahre 1911 war Deibeles Hl. Sebastian mit noch zwei Werken von ihm in Stein, ein Frauenporträt und eine Tierskulptur, von der herrschenden Jury aufgenommen und fand vielseitige Beachtung. Seitdem befindet er sich im Berliner Privatbesitz. (Abb. S. 92.)

Von den Folgen anstrengendster, wenn auch erfolgreicher Arbeit im Wettbewerb mit der Konkurrenz einer Millionenstadt erholte sich der Künstler in der schwäbischen Heimat, der er nun für immer die Treue hielt, in der er bald darauf ein dankenswertes Arbeitsfeld erhalten sollte. Seit 1914 wirkt Deibele als Lehrer für Zeichnen und Modellieren an der Gmünder Fachschule. Was er in der Heranbildung der hiesigen und auswärtigen Jugend seit 15 Jahren geleistet, welch tüchtiges Rüstzeug er besonders mit der ihm eigenen Methode des Studiums und Nachbildens der Wunder

der Pflanzenwelt strebsamer Goldschmiedejugend mitgegeben hat, ist in dem Anerkennungsschreiben des Schuldirektors zu seinem in die Ferien fallenden Jubiläumstag rühmend zum Ausdruck gekommen.

Für die plastische Ausschmückung kirchlicher Neubauten, die in der Diözese Rottenburg vor, während und nach dem Weltkrieg in rascher Folge sich mehrten, brachte Deibele tüchtiges handwerkliches Können, Sinn für dekorative Wirkung und monumentale Auffassung mit. Was aber dem Meister kirchlicher Kunst besonders nicht fehlen darf, vereinigte sich in Deibeles Schaffen zu einer, wenn auch selten ganz erreichten Harmonie: Ehrfurcht vor der Überlieferung und Aufgeschlossenheit gegenüber der eigenen Zeit, deren wachsende Schwere in immer strenger werdenden Ausdrucksformen zur Offenbarung kam. Beider Gesetze Gegensätze und Gefahren, am Alten oder am Neuen zu kleben, in überlieferten Formen stecken zu bleiben oder formloser, revolutionärer Neuerungs-sucht zu verfallen, wußte Deibele edles Maßhalten zu entgegen. Gestalten wie Gottvater und Prophet Daniel am Kriegerdenkmal in Unterkochen, die Stationen, Tympanon und Apsisreliefs der neuen Salvatorkirche in Aalen oder Altarfiguren in der neuen Straßdorfer Kirche hinterlassen ungetrübten Eindruck, frei von den Schwächen vergangener Imitationskunst wie von den Verstiegenheiten expressionistischer Formlosigkeit, diesen »verwegensten Äußerungen des Zeitgeistes« nach einem unverdächtigen Beurteiler der Moderne. Die großen schönen Linien eines hl. Michael in Abtsgmünd (Abb. S. 92) und ähnlicher Krieger-

gedächtnismale in Bargau und Schussenried, ferner in Steinbach OA. Hall, Steinhausen OA. Biberach (Sterbender Krieger) erzielen immer eine mächtige Wirkung durch Gedankeninhalt und Ausdrucksform. Religiös tiefer Stimmungsgehalt wird von berufenster Seite auch den verschiedenen Grabdenkmälern zugeschrieben, die aus Deibeles Werkstatt hervorgegangen sind (auf dem Friedhof in Gmünd an den Gräbern von Bauer, Kucker, Lang, Möhler, Waibel, in Untermarchtal für Domkapitular Frick, gest. 1920). Eines der ergreifendsten religiösen Werke ist Deibeles Kreuzigung, eine in Holz geschnittene große Relief-tafel, in der das Spiel der Linie und Flächen auf den Gewändern von Maria und Johannes unter dem Kreuz in merkwürdigem Gegensatz zu der erhabenen Ruhe und Ergebung des gekreuzigten Weltheilands steht.

Die lange Reihe von Porträts in Ton, Stein und Metall, Büsten, Reliefs, Plaketten (Oberbürgermeister Möhler, Bischof Dr. Sproll, Fabrikant Pfeiffer, Prof. Dr. Nägele und andere), die trotz mehrfacher Idealisierung Gestalt und Wesen der Dargestellten meist vortrefflich zum Ausdruck bringen, soll eine halblebensgroße Büste des verewigten Bischofs Keppler abschließen, ein lebenswahres Bild des dem Tode nahen, wortgewaltigen Oberhirten des Bistums Rottenburg aus seinem letzten Lebensjahr, in dem er noch einmal in seiner Vaterstadt Gmünd seines hohen Amtes waltete. Zahlreiche Tonplastiken verraten das edle Formgefühl und die reiche Gestaltungskraft des Meisters im Modellieren (Genoveva, Beatrix, Obstleserin, Liebespaar u. a.).

Deibeles Schaffen auf dem Gebiet religiöser Kunst krönt bei seinem Eintritt ins siebte Jahrzehnt eine überlebensgroße Figur, Christus als guter Hirte, in der edle Menschlichkeit mit göttlicher Erhabenheit sich vereint, nach Pauli Wort die in Christus »erschienene Güte und Menschenfreundlichkeit« sich verkörpert (Abb. S. 91). Wie die christliche Religion die Synthese der größten Gegensätze zwischen Gott und Welt, Diesseits und Jenseits, Körper und Geist ist, so muß auch die religiös-kirchliche Plastik als die in vielem Architektur und Malerei übertreffende Mysterien-darstellung die Lösung der mannigfachen Spannungen versuchen, in ihren Werken wie in deren Wirkung auf den Beschauer Ruhe und Bewegtheit, schlichte Klarheit und undurchdringliches Geheimnis, Leibesherrlichkeit und Geistesvorherrschaft, Diesseitsbeherrschung und Jenseitsstreben und wie sie alle heißen mögen, zu überwinden streben. Die möglichst harmonische Vereinigung all dieser Antithesen im Lebenswandel macht den Heiligen aus, im Schaffen den Künstler.

Wie nahe unser Gmünder Meister diesem von keiner Zeit und keinem Künstler völlig errichteten Ideal christlicher Kunst gekommen ist, mag ein Blick auf die bisherigen Leistungen zeigen, vermag aber erst die Zukunft vorurteilslos zu entscheiden. Sie läßt bei der dem Jubilar vergönnten geistigen und körperlichen Rüstigkeit, die wohl das Altwerden, nicht das Altsein kennt und gegenüber dem heute vielfach zu früh angemaßten Künstlersein das Künstlerwerden zeitlebens hochhält, noch manches reife oder reifere Werk von seiner Stein, Ton und Erz meisternden Hand erwarten. Von den Schöpfungen der alten wie der neuen Tage aber möge des Frankfurter Weltweisen Wort gelten (Artur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena i/4):

»Im Alter gibt es keinen schöneren Trost, als daß man die ganze Kraft seiner Jugend Werken einverleiht, die nicht altern.«
A. Nägele.

Bücherschau

NEUERE DEUTSCHE KÜNSTLER

Dem verstorbenen Düsseldorfer Meister Eduard von Gebhardt widmet Dr. Rudolf Burckhardt, ein protestantischer Schweizer Pfarrer, eine Monographie: »Zum Schauen bestellt.« (»Aus klaren Quellen«, 19. Bd., 119 S. Mit 53 Abb., darunter 4 Farbdrucktafeln. Quellverlag Stuttgart, geb. M. 7.50.) Das Buch ist nicht kunstkritisch, sondern mit der inneren Hingabe eines Verehrers, eines Anhängers, eines Jüngers geschrieben, trotz des objektiven Strebens, nach dem der Verfasser gemäß seines Vorwortes gesucht. Künstlerisch mag man deshalb an diesem Buche viel aussetzen haben, besonders da die heutige Generation grundsätzlich eine völlig andere Monumentalkunst erstrebt, als sie Gebhardt vorgeschwebt. Um so deutlicher, überzeugender und deshalb biographisch um so wertvoller kommt die Persönlichkeit Gebhardts zur Erscheinung in ihrer ganzen Zeitbedingtheit, als Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie als deutsch-nordischer Lutheraner. Mehr als der Autor wohl selbst gefühlt, tritt damit die intellektuelle Willensrichtung einer männlichen und harten norddeutschen Art in Gebhardt hervor, im Gegensatz zu einer gefühlsmäßig künstlerischen Hingabe und Begeisterung. So ist ein Buch entstanden, das nicht nur als Monographie des Künstlers wertvoll ist, sondern darüber hinaus als sehr wichtiger Einblick in das innere und geistige Wesen der Kunst des späten 19. Jahrhunderts.

Von Matthäus Schiestl bringt die Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, München, ein neues geschmackvolles Bilderbuch: Bauern, Ritter und Heilige heraus (88 S. Mit 70 Abb. und 10 Farbdrucktafeln, geb. M. 6.—). Das Poetisch-Romantische, das Volkstümliche, legendär Religiöse wird noch besonders stark unterstrichen durch Gedichte, Erzählungen und Legenden, die Schiestl selbst aus der deutschen Literatur ausgesucht. Nicht als ob Schiestl seine Bilder als Illustrationen dazu gemalt und gezeichnet hätte. Möglich, daß ihn ein oder das andere in Stimmung versetzt, aber die innere Harmonie besteht in dem musikalischen Gleichklang, die in Dichtung wie in seiner Malerei lebt. Mag deshalb Schiestl dem heutigen neuzeitlichen Kunstschaffen noch so fern stehen, seine süddeutsche Art ist und bleibt trotzdem qualitätsvolle Volkskunst, wenn auch als letzte Stufe einer langen Ahnenreihe.

Und in dieselbe Volksschichtung gehört Josef Bachlechner, der Tiroler Maler und Bildschnitzer, der schon mit 52 Jahren, 1923 sterben mußte. Seine Witwe widmet ihm »das Bachlechnerbuch« mit Versen von Bruder Willram und Geleitwort von Reimmichl (92 S., mit 8 farb. Tafeln, 22 farb. Textbildern und 48 schwarzen Illustrationen, Verlagsanstalt Tyrolia A.-G., Innsbruck, M. 8.—). Bachlechner, aus demselben Blut wie Schiestl, der kernigen Südtiroler Rasse, geht auch vom Kindlich-Naiven, der Weihnachtsskrippe aus; auch er ist lieb und süß in seinen Madonnen, er muß, wie seine Zeitgenossen,

durch die Stilimitation hindurch, in der Nachahmung gotischer Schreinaltäre, deren er unzählige geschnitten, allerdings immer mit einem anmutigen religiösen Gefühl. Aber schließlich ist er nicht dabei stehengeblieben. In drei großen Kruzifixen hat er sein Bestes geleistet: im Berg-Isel-Kreuz von 1909 vielleicht noch etwas mehr pathetisch als monumental, in dem schon mehr verinnerlichten von 1922/23, und schließlich dem ganz starken von 1923, das er unvollendet zurückgelassen. Ein Mann, der erst im Letzten ganz groß sein konnte, weil ihn die Zeitrichtung in ihrem kunsthistorischen statt künstlerischen Willen vorher nicht zu sich selbst kommen ließ. Und doch ist noch des Guten, Echten, Treuen übergenug auch in seinen anderen Werken, die in dem schön ausgestatteten Buche in guter Auswahl gebracht werden.

Mit derselben Freude wie dieses Buch wird — mit Recht — die breite Masse auch das »Tiroler Krippenbuch« von Josef Bachlechner, herausgegeben von Klara Ww. Bachlechner, aufnehmen. (Einleitung und Verse von Br. Willram. 30 farbige Tafeln, Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck, kart. M. 7.50.) In ganzseitigen, sehr schönen Farbdrucken werden Gruppen von der Weihnachtskrippe gezeigt: Engel und Bauern, die betende Maria und der muskochende hl. Joseph, Hirten, Nachtwächter, Kraxenträger — alles Tiroler Welt voll herzhaftem Humor, inniger Liebe und wahrhafter Frömmigkeit. Künstlerisch scheint mir das Bemerkenswerteste an diesen Studien, wie hier Gotisches und Niederländisches auflebt in einer ganz persönlichen Verschmelzung, die besonders auch in der ausgezeichneten farbigen Haltung ihre Note hat. In den Typen ist Bachlechner noch naturwüchsiger wie Schiestl.

Um sich ganz klar zu werden, wie Bachlechner (und auch Schiestl) aus derben, jedoch lauter klaren Quellen des Volkstums, die Jahrhunderte alt sind, schöpfen, braucht man nur das Werk einer norddeutschen, neu entdeckten Künstlerin dagegenzuhalten. Ich meine Sulamith Wülfing, über die mit dem etwas sehr anspruchsvollen, nicht ganz deckenden Beinamen »Dürers kleine Tochter« Max Jungnickel ein monographisches Heft herausgibt, in dem auch Aufsätze von Kunstkritikern aufgenommen sind (32 Tafeln nebst einer Farbtafel, Selbstverlag Sulamith Wülfing, Elberfeld). Sulamith Wülfing, eine junge Elberfelder Dame, kommt aus der romantischen, phantastischen, doch schon sehr gepflegten, fast überkultivierten Märchenwelt. Es ist städtische Romantik (im Gegensatz zur bäuerlichen), die im Inhaltlichen wie Zeichnerischen manchmal ans Bizarre, selbst Schwüle (Der Traum: ein nacktes Mädchen im Bett, vor ihr der Kopf eines Hingerichteten) grenzt. Man denkt an präraffaelitische Kunst, auch bei manchem Blatt an Runge — allerdings niemals an die Kernigkeit Dürers. Dazu ist zuviel Spielerisches in diesem Schaffen, dem Schaffen einer sehr Begabten, der nur zu sehr die Manier drohen dürfte.

Romantiker ist auch der schlesische Erzgebirgler Hans Franke, von dem eine Mappe »Erde und Ewigkeit« vorliegt. (18 einfarbige und 10 mehrfarbige Blätter in Mappe, mit Text. Verlag Franks Buchhandlung, Habelschwerdt, M. 7.50). Landschaft und Andachtsbild sind die zwei Pole, zwischen denen seine Kunst wandelt: Landschaften in jener idealen Verklärung des Realen, wie sie uns seit Caspar David Friedrich geläufig geworden sind — Andachtsbilder, die weniger kul-

tisch als empfindsam andächtig, stimmungsvoll sind (die Altäre für den St.-Raphael-Verein in Hamburg und auf zwei Dampfern der Hamburg-Amerika-Linie). Diese poetische Lyrik überschreitet er nur in einem Stück — bezeichnenderweise einer Plastik, Pieta (auch für die Kapelle des St.-Raphael-Vereins in Hamburg), die in mehr barocker als romantischer Auffassung die Erschütterung des Furchtbaren (auch durch die Form) erstrebt. Im ganzen ist Hans Franke eine beachtenswerte Begabung im Sinne der älteren Generation, wenn er auch erst im 37. Lebensjahre steht.

Einem Plastiker bester alter Schulung: Julius Seidler-München, widmet Georg Jacob Wolf ein schön illustriertes Büchlein. (64 S., 72 Textabbildungen, München, F. Bruckmann AG.) Der kräftige humorvolle Konstanzer, der vor kurzem das 60. Jahr überschritten, kam schon jung nach München, wo er unter Pruska, Seidl und Seitz seine Entwicklung nahm. Hier wurde er der Architekturplastiker im besten Sinne des Wortes, der öffentliche wie private Bauten Münchens, Bremens und anderer Städte mit seinen saftigen, plastisch gut bewegten Figuren dekorativ schmückte. Mit wieviel Gemüt er arbeitet, zeigen seine ausgezeichneten Hauszeichen, mit wieviel Innerlichkeit — dafür zeugen auch seine kirchlichen Werke (München, Nürnberg, Wiessee, Konstanz, Innsbruck). In liebevollem Nachfühlen und aus der reichen Kenntnis der einschlägigen Münchner Verhältnisse hat Georg Jacob Wolf seine Begleitworte geschrieben.

Im Gegensatz zum vorigen ist Josef Limburg-Berlin im Grunde seiner Begabung Porträtplastiker. Er hat allerdings das von ihm herausgegebene Buch »Christliche Bildwerke und Tagebuchblätter aus der Schaffenszeit« betitelt. (218 S. Mit 70 Bildtafeln und zahlreichen Strichätzungen, Ges. für christl. Kunst G.m.b.H., Kunstverlag, München. Geb. M. 15.—) Josef Limburg, geb. 1874 in Hanau, lebt heute in Berlin. Nach dem Besuch der Akademie in Berlin bekam er 1900 den Rompreis. Durch Glück und gute Beziehungen ist es ihm möglich, im Laufe der Jahrzehnte zwei Papstporträts: Pius X. und Pius XI., zu fertigen, ferner Büsten von den Kardinälen Steinhuber, Agliardi, Ehrle, sowie den Prälaten Wingerath (eine seiner besten), Zorn von Bulach, von Kaplan Fahsel. Beziehungen zu Kaiser Wilhelm II. brachten ihm den Auftrag für den Ehrenfriedhof in Colonfay (Nordfrankreich). Eine idealisierte Ähnlichkeit in plastisch gut gehaltener Form macht seine künstlerische Bedeutung aus. Die Werke christlich-kirchlicher Richtung: Figuren, Altäre usw. bleiben einer verschönlichten und weichen Renaissanceauffassung zu nahe, als daß sie heute noch allgemein überzeugen könnten. Der Künstler hat seinen Werken eine sehr weitausgreifende Selbstbiographie in tagebuchartigen Notizen und Aufsätzen angehängt, die viele interessante Details vom römischen Vatikan, dem kaiserlichen Berlin und dem schlesischen Adel, auch aus dem Krieg bringt. Der Verlag hat das Buch sehr gut ausgestattet.

(Schluß folgt.)

Georg Lill

LITERATUR ZUR WEIHNACHTSKRIPPE

Die wissenschaftlich tiefgreifendste und umfassendste Arbeit über dieses Gebiet: Rudolf



MACHADO DE CASTRO, KRIPPE IM DOM ZU LISSABON, 1766
 AUS »RUDOLF BERLINER, DENKMÄLER DER KRIPPENKUNST«

Berliner, Denkmäler der Krippenkunst (ungefähr 25 Lieferungen zu je acht großen Kunstdrucktafeln, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, G.m.b.H., jede Lieferung M. 4.—) ist inzwischen bis zur Lieferung XV vorwärtsgeschritten. Die neu erschienenen Lieferungen XII bis XV bringen als Frucht einer iberischen Reise Krippendarstellungen aus Spanien und Portugal des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, darunter hochkünstlerische frühe (XII, 1) und aus der Spätzeit (XIII, 18 und XV, 4; vgl. die Abbildung S. 95), aber auch eine volkstümlich primitive, die fast an gewisse moderne Bestrebungen erinnert (XIV, 3). Dazwischen finden sich prachtvolle Großaufnahmen von Köpfen Neapler Krippen. Gerade mit diesen letzten Lieferungen ist ein Neuland westeuropäischer Krippenkunst höchster künstlerischer Vollendung entdeckt, das in der Literatur (bis auf geringe Spuren in der lokalen spanischen) gänzlich unbekannt war. Das Werk soll noch im Laufe des Frühjahrs abgeschlossen werden, wobei auch der wissenschaftliche Text beigegeben wird, dem man mit seinen Ergebnissen mit höchster Erwartung entgegensehen darf.

Eine sehr solide Arbeit ist auch das Heft: Deutsche Weihnachtskrippen. Eine Auslese deutscher Krippenkunst aus vier Jahrhunderten von Josef Ringler. (120 S., 105 Abb. auf Kunstdrucktafeln. Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck, kart. M. 5.50.) Der eigentliche Kern (und das Wertvollste) bildet die chronologische Entwicklung der Tiroler Krippen, die von der spätgotischen Periode der Altarkrippe bis zu den Künstlern der neuesten Zeit vorgeführt werden. Eingestreut sind auch einzelne Krippen Österreichs, Salzburgs, Mährens, Schlesiens, Oberbayerns, Frankens, Schwabens und Westfalens. Der Text bringt eine gleichmäßigere Übersicht über sämtliche deutsche Krippengebiete, die in gedrängter Form die Entwicklungszüge in selbständiger und überlegter Form aufzeichnet. Das Büchlein ist anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens des Tiroler Krippenvereins entstanden. Vielleicht ergibt sich später einmal in einer neuen Auflage, das jetzt schon schätzenswerte Büchlein noch im Werte zu steigern, indem es sich dann auf Tirol beschränkt, aber dafür eine vollkommene, auch archivalisch beglaubigte Geschichte der Tiroler Krippe mit einem vollständigen Abbildungsapparat aller wichtiger Tiroler Krippen bringt. Wir hätten dann die erste Lokalgeschichte eines deutschen Krippengebietes. Auf einen Tatsachenbericht des Textes möchten wir noch hinweisen. Im Jahre 1252 soll eine Stiftung für eine Krippe für das St. Mang-Kloster in Füssen gemacht worden sein. Damit wäre die erste deutsche Krippe in überraschend früher Zeit beglaubigt. Die Nachricht bedarf der Nachprüfung. Es dürfte sich um eine Kindlein-Wiege gehandelt haben, ebenso wie bei der von Mitterwieser gebrachten Nachricht, wonach 1491 die Herzogin Kunigunde von Bayern eine »Krippe« besessen hat.

Leo Weismantel, der Dichter und Kulturforscher, gibt bei Dr. Benno Filser, Augsburg, eine »Bücherei der Adventsstube« heraus, von der zwei Bände soeben erschienen sind: Buch 5. »Das Buch der Heiligen Dreikönige«, des Jahres der Kirche und der Wun-

der des Domes zu Köln. (128 S., in Leinen geb. M. 5.40.) In der Form einer Klosterchronik, angeblich aus dem Jahre 1375 wird sowohl die biblische Erzählung als auch die historische Auswirkung der Drei-Königs-Legende in breiter dichterischer Ausmalung erzählt. Die ganze Sprachschönheit des Dichters in der Verschmelzung von Religiösem, Volkstümlichem und Legendärem tritt dabei in volle Erscheinung. Innerlich tief empfundene Zeichnungen von Alois Elsen begleiten den Text.

Als Band 3 der Sammlung erscheint »Das Buch der Krippen« (ebenda, 178 S. mit zahlreichen Textabbildungen, geb. M. 6.—). Es ist ein »Bastelbuch« einer ganz persönlichen Einstellung. Der lehrhafte und eigentlich etwas trockene Inhalt wird durch die warmherzige Vortragsweise Weismantels lebendig gemacht. So wird er erfolgreich zu einem gefühlvollen Arbeiten Anregung geben. Sowohl die »Flachkrippe« wie die »plastische Krippe« wird in ihrer Gestaltung vorgeführt. Unter Flachkrippen sind begriffen: Die Bildkrippe (aufklappbare Briefkarten), die Kulissenkrippe (Kastenkrippe mit Ausschneidfiguren), die Modellkrippe (die offene Ausschneidekrippe), die Laubsägekrippe, die Weihnachtspyramide (die schlesische bewegliche Pyramidenkrippe), die Krippe des Kindes. Unter plastischer Krippe sind zusammengefaßt die Krippen aus Papier, Ton, Blei, Gips, Wachs, Holz, sowie die Krippenmarionetten. Unter die instruktiven Kapiteln mischen sich auch rein erzählerische. So ist ein Buch ganz eigener persönlicher Prägung entstanden, das ohne Zweifel bald ein unentbehrliches und einzigartiges Unterrichtsbuch für alle Krippenbastler sein wird.

In zwei entzückend ausgestatteten Bänden legt Max von Boehn seine weit ausgreifenden kulturhistorischen Studien über Puppen und Puppenspiele vor. (Zusammen 590 S., 462 Abb., nebst 30 Farbtafeln. F. Bruckmann AG. Jeder Band geb. M. 9.—) Im ersten Band schildert er in seiner amüsanten Erzählungsweise, die in leichtfaßlicher Form reiche archivalische Studien wie Lesefrüchte verarbeitet, die Entwicklung der »Puppe« in weitestem Ausholen sowohl in historischer (Afrika, Asien, Amerika, Europa, Antike, Mittelalter wie Moderne) wie sachlicher Beziehung (auch Fetische, Trinkgefäße, Porzellanfiguren, selbst kirchliche Geräte). Im zweiten Band werden die Puppenspiele behandelt und zwar Automaten, Uhren, Puppentheater, Marionetten, Kasperltheater. Ein besonderer Abschnitt ist hier der Weihnachtskrippe gewidmet, die ja auch in der Beweglichkeit der kleinen Figuren in das Gebiet hereingehört. In großen Zügen wird die Entwicklung in Süditalien und Süddeutschland nach den gedruckten Quellen geschildert. Die Behauptung, daß die Weihnachtskrippe schon um 400 bekannt gewesen sei, wie aus den Predigten des hl. Johannes Chrysostomus und Gregorius Thaumaturga hervorgehe (S. 41), ist tatsächlich wie entwicklungsgeschichtlich unhaltbar, außerdem längst widerlegt. Die genannten Predigten beziehen sich natürlich auf Wandbilder der Geburt Christi.

Zum Schlusse machen wir auch noch auf das »Krippenbuch von Bachlechner« aufmerksam, das oben S. 94, Spalte 1, in anderem Zusammenhang besprochen ist.

Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.

Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.



B. E. Murillo, † 1682

Galerie 3306

Pal. S. Ildefonso

Du bist ganz schön, Maria, und keine Makel der Erbsünde ist an dir.
(Missale Romanum)

ZUR SINNESDEUTUNG DER ÄHRENMADONNA

Von RUDOLF BERLINER

Dem Andenken an Frau Marie Andree-Eysn
(gest. 13. I. 29)

Sucht man heute die Antwort auf solch eine ikonographische Frage, wie sie die Verbindung der Jungfrau Maria mit den Ähren stellt, so greift man zunächst nach dem Werk von Karl Künstle über die Ikonographie der christlichen Kunst (Freiburg i. B. 1926 f.), da es das neueste Handbuch ist. Man findet dort (I, 629 f.) zum Problem erwähnt das Thema der Madonna im Ährenkleid und im Text verwertet im wesentlichen nur die ersten Forschungen von Graus und diejenigen von Sant' Ambrogio, auf die ich gleich zu sprechen komme. Als eigene Zutaten müssen die wenig bedeutende Bezeichnung der Darstellung als »einen letzten Ausläufer der Maria-Orans, die wegen ihrer besonderen Aufmachung die Aufmerksamkeit der Deutschen auf sich zog«, die ausdrückliche Zurückweisung der Fruchtbarkeitssymbol-Hypothese und die Aufstellung der Devisenhypothese gelten. Da die Rathesche Arbeit Künstle unbekannt blieb (woraus sich nebenbei ergibt, daß er die wichtigste Zeitschrift für Fragen der graphischen Künste nicht herangezogen hat), so erfährt der Wißbegierige nicht gerade sehr viel. Es sei hier eingeschaltet, daß nach meinen Erfahrungen das Buch wohl eine ganze Menge Material verarbeitet, auch kritisch verarbeitet, und dadurch die Aufmerksamkeit auf manche Einzelforschung lenkt, daß es aber als Ganzes weit hinter dem zurücksteht, was man erwarten müßte und was man brauchte, weil es viel zuwenig aus den Originalquellen heraus gearbeitet ist.

Man muß also selbst noch einmal von vorn anfangen.

Ich nannte Joh. Graus. Ihm verdanken wir die ersten ausführlichen Arbeiten¹⁾ zum Thema der Ährenmadonna. Es gelang ihm, der von den Unter- oder Umschriften einiger Ährenmadonnen ausging, die als Vorbild ein Bild im Mailänder Dom nennen, den bekannten Mailänder Forscher Diego Sant' Ambrogio für die Frage des so oft wiedergegebenen Mailänder Gnadenbildes zu interessieren. Dieser²⁾ ermittelte, daß tatsächlich im 15. Jahrhundert eine Darstellung der Maria, man nannte sie »con cohazono«, sich bei der deutschen Kolonie Mailands als Gnadenbild einer großen Verehrung erfreute. Sie hatte ihm früher einmal die Gestalt einer silbernen Statue³⁾ gegeben, die sie in den Dom stiftete und die »in structura ecclesiae« zugrunde ging. Um den Beschwerden der Deutschen zu genügen, beschloß die Dombauverwaltung 1465 ein Gemälde des Gnadenbildes malen zu lassen, das Cristoforo de Mottis schon 1464 in Auftrag bekommen hatte und das an einem Pfeiler aufgehängt wurde. Da letzterer abgetragen werden mußte, erging 1479 der Beschluß, in Anbetracht der großen Verehrung bei Deutschen »et partium longincarum« (also auch bei anderen, wir dürfen sagen: Nordländern) das Bild auf einen Altar zu versetzen. Es solle aber später auf den Titel dieser Maria ein eigener Altar geweiht und dieser mit einer Marmorstatue geschmückt werden. Den Auftrag für diese erhielt Pietro Solario, der 1485 für die zwei oder drei Jahre zurückliegende Ausführung entlohnt wurde. Auf Grund der Ährenmadonnen ließ sich die Statue auffinden: sie steht im Kastellmuseum und war von Sant' Ambrogio früher als ein Porträt der Herzogin Katharina Visconti angesprochen worden. Die nicht intakt erhaltene Figur — es fehlt der linke Arm zwischen Schulter und Hand, ein langes Stück des Gürtels — zeigt die wesentlichen Charakteristiken der Ährenmadonna: das offene Haar, die Ähren, den Halsschmuck, den langen Gürtel (mit der sicher zu ergänzenden Inschrift »electa ut sol, pulchra ut luna« [Hoheld. 6. 9, umgekehrt]). Es fehlt der Armschmuck. Als Zutat finden sich — eine bekannte Devise

¹⁾ Graus übersah unter seinen Vorgängern u. a. B. Riehl, Oberbayerisches Archiv 49, 1895/6, S. 449 ff. — ²⁾ Er legte die Ergebnisse seiner Forschungen nieder in *Arte e storia* (3. ser. VII) XXIII, Nr. 4, Florenz 1904, und in *Rivista delle scienze storiche*, Pavia 1904, fasc. 2, nieder. Beide Zeitschriften sind in Deutschland schwer aufzutreiben. Daß ich die letztere Abhandlung im Separatabdruck lesen konnte, verdanke ich der Freundlichkeit Fr. Kriegbaums in Florenz. — ³⁾ Mir ist unverständlich, warum gegenüber dem klaren Ausdruck des Beschlusses von 1465 »figura . . . in argento sculpta« Sant' Ambrogio und Graus daran zweifeln können, daß es sich um eine silberne Statue handelte. Ersterer (*Arte e storia*, Sep. S. 14), »che pare fosse scolpita in argento«; letzterer (II, S. 19) »vielleicht nur eine silberne Votivstatue oder Zier«; dazu auch Seite 11.

der Visconti — Pinienkerne zwischen den Ähren. Damit war also sichergestellt, daß die Beziehung auf Mailand berechtigt war, während die Angabe einzelner Repliken, das Vorbild sei auch »in der stat zu Olana« (Salzburg) oder »in Osanna« (Budweis, Schlägl), wegen der nicht genauen Identifizierbarkeit dieser Orte (Corte d'Olona, Castiglione d'Olona?) auf sich beruhen muß. Es ergibt sich aber, und das ist wichtig, daß die Darstellung in Italien auch außerhalb Mailands bekannt war — das Budweiser Bild stammt aus Benna in Piemont — und es ist noch einmal wichtig, daß nach den Worten der Beschlüsse die eingeborenen Mailänder zum wenigsten damals die Angelegenheit als eine rein die Fremden angehende ansahen — es wird auch nur von Wundern gesprochen, die den Deutschen¹⁾ erwiesen wurden. Es sei hier gleich angefügt, daß der Altar der Madonna del Caozzon, von dem 1485 als künftig gesprochen wird, und der vielleicht 1487 errichtet wurde — denn in diesem Jahre wurde die Statue vergoldet —, schon 1497 wieder umgeweiht wurde in S. Maria della Neve; ob die Statue damals noch am Platz blieb, kann nicht entschieden werden. Als aber unter dem hl. Karl Borromeo, also in der Mitte der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Altar drei Bruderschaften, darunter der der Heiligen Viktor und Rochus, übertragen wurde, muß sie spätestens beseitigt worden sein. Die Schicksale der Statue sind nicht bekannt; leichte sind sie nicht gewesen. (Von der Vergoldung findet sich keine Spur mehr; der Bruch.)

Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß eine Reihe der Ährenmadonnen älter ist als das Gemälde des Cristoforo de Mottis von 1466. Zu diesen gehört auch der Holzschnitt der Münchner Graphischen Sammlung (Abb. S. 99), der von einem gemalten Vorbild spricht. Es muß also der von den Deutschen gestifteten Silberstatue ein Gemälde vorausgegangen sein. Wann die Statue gestiftet wurde und wann sie verloren ging, läßt sich nur annähernd erschließen. Gebaut wurde am Dom seit 1386 bis 1500, wenn auch mit Unterbrechungen. Es ist anzunehmen, daß die Anfrage der Deutschen von dem Verlust nicht durch eine sehr lange Spanne getrennt war; das ist doch eigentlich selbstverständlich. Wenn man ihn um die Jahrhundertmitte ansetzt, wird man schwerlich zu weit hinaufgehen. Andererseits dürften die früheren Wiedergaben des »Gemäldes« auch nicht allzuweit von einem Termin entstanden sein, an dem wirklich ein Bild da war. Vor ungefähr 1420 wird also die Silberstatue schwerlich gestiftet sein. Irgendeine Vermutung darüber zu hegen, wann genau das ihr vorausgehende Gemälde entstanden ist, ist müßig. Es geschah dem Stil nach irgendwann im 14. Jahrhundert.

Sant' Ambrogio hatte darauf hingewiesen, daß mehrere Porträts der Herzogin Katharina (gest. 1404) in der Certosa sie im Ährenkleide zeigten — wohlbeachtet, das früheste von ihnen stammt aus dem späteren 15. Jahrhundert, die beiden anderen aus dem 17. —, daß der gezackte Strahlenkranz eine Devise der Visconti war — er war es in der Tat —, darum schloß Graus (S. Maria im Ährenkleid, Graz 1904, S. 18 f.) auf Stiftung durch die Herzogin als Dank für eine Gebetserhörung für erflachte männliche Nachfolge und deshalb mit Anbringung der Ähren als des Symbols der Fruchtbarkeit vielleicht in Erinnerung an den evangelischen Gruß: benedictus fructus ventris tui. Also eine Art Madonna del Parto oder Madonna della Grazie mit dem Symbol der Fruchtbarkeit. Wegen dieser Beziehungen seien die Ähren dann auf ihre Porträts übertragen worden (S. 18), während es durch die unglücklich formulierte Anmerkung 1 der S. 19 nicht klar wird, ob Graus annimmt, daß die Herzogin — an der Tatsache des Tragens zweifelt er nicht — selbst ein Ährenkleid schon früher als das Gnadenbild trug oder nicht. Nach dem Text ist aber das erstere unwahrscheinlich.

Damit hatte Graus die Ableitung aufgegeben, die er in der ersten²⁾ seiner originalen Abhandlungen vertrat, als deren Separatdruck das Büchlein erschien, und die von der Auffassung ausging, die nach den Unterschriften die Zeitgenossen von der Darstellung hatten. Die Unterschriften stimmen darin überein, daß es sich um die Darstellung Mariens handle, wie sie sich als Jungfrau im Tempel aufhielt, ehe³⁾ sie mit S. Joseph vermählt wurde. Also die Darstellung Mariens in einer bestimmten, wenn auch über einen langen Zeitraum — 11 Jahre — sich hinziehenden Situation, die durch Beschreibungen der

¹⁾ Dabei wurde im Norden der Rosenkranz, den einige Repliken zeigen (vgl. Abb. 101) auf ein von der Herzogin von Mailand erlebtes Wunder bezogen; Graus; Kirchenschmuck 1904, S. 105. — ²⁾ Der Kirchenschmuck 1904, S. 1 ff. Die zweite ebda., S. 59 ff., 101 ff. — ³⁾ Die Quelle für die — wahrscheinlich irrig — Angabe W. L. Schreibers, Der Formschnitt VII (Leipzig 1929), S. 115, daß Maria »wie die Legende berichtet« das Ährenkleid bei ihrer Vermählung trug, ist mir nicht bekannt.



ÄHRENMADONNA OHNE ÄHREN. HOLZSCHNITT, NÜRNBERGISCHE
NACH OBERRHEINISCHEM ORIGINAL. NACH MÜNDLICHER MIT-
TEILUNG M. WEINBERGER. UM 1450
Straßburg, Landesbibliothek. (Nach Heitz, Einblattdrucke, Bd. 61, Taf. 4)



MARIA IM ÄHRENKLEIDE. HOLZSCHNITT, SÜDDEUTSCH. UM 1460
(München, Graphische Sammlung)

Apokryphen, Marienleben, Dichtungen usw. allbekannt war. Da lange vor dem Okzident der Orient ein Fest der präsentatio Mariä kannte, und man in Jerusalem den justinianischen Bau der Marienkirche auf dem Tempelplatz in besondere Beziehung zum Tempelaufenthalt Mariens gebracht hatte, da diese Kirche die Kirche des Templerordens war, andererseits die Zisterzienser sich für die Feier des Festes einsetzten, da nun endlich eines der ältesten Bilder der Ährenmadonna in einer Zisterzienserkirche stand, so wurde das alles zusammengeworfen zu dem Schluß, daß das Andenken an den Titel der Jerusalemer Kirche wieder auflebte in der Ährenmadonna (S. 5 ff.).

Diesen Gedanken hatte Sant' Ambrogio aufgegriffen, dessen Archivforschungen und Hinweisen Graus seinerseits soviel verdankte. Sant' Ambrogios Ansicht, daß die Ähren des Kleides der Herzogin von dem Bild übernommen sind, ist klar ausgesprochen (Rivista Sep. S. II, Arte e stor., Sep. S. 8). Obwohl er das Hypothetische der Ableitung aus dem Orient einsieht, tritt auch er für sie ein, da die Verehrung Mariens auf Grund der Apokryphen im Orient allgemein war und erst seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach und nach in den Okzident eingedrungen sei. Besonders propagiert sei die Verehrung der Madonna delle Grazie worden, und zwar besonders als Fürbitterin für das Aufhören des Schismas. Eine spezielle Darstellung der Madonna delle Grazie habe es vorher nicht gegeben, und so sei es gut möglich, daß man aus dem Orient durch Vermittlung eines Ordens die Ährenmadonna übernommen habe. Denn dieser Madonna könnte man das Ährenkleid besonders gut zuweisen, worauf die überraschende Erklärung kommt, daß doch die Ähren das beste Symbol für das tägliche Brot sind, das im Vaterunser erbeten wird (Rivista Sep. S. 10). Bedeutungsvoll ist aber wiederum die Hypothese, die Sant' Ambrogio für den Grund der Verbreitung der Ährenmadonna gerade im nördlichen Alpengebiet auf Grund seiner Beherrschung der geschichtlichen Vorgänge aufstellt. Zu den einflußreichsten Anhängern Urbans VI. gehörte der Kartäuser Stefano Macone, der ganz besonders den Kult der Madonna delle Grazie propagierte. Er besaß großen Einfluß bei der Herzogin und auf ihn geht es wahrscheinlich zurück, daß die Kartause der Madonna delle Grazie geweiht wurde. Macone hatte eine Kongregation der Kartäuser gegründet, die im Unterschiede zu der Hauptkongregation von Grenoble nicht dem Gegenpapst Clemens VII., sondern Urban VI. anhing, und die ihren Sitz in der Kartause von Seitz in Steiermark bekam, wo Macone als Generalprior 1398 weilte.

Fassen wir die bisher erwähnten Deutungen kurz zusammen: Graus I (1. Abhandlung 1904): Tempeljungfrau unter Ableitung vom Orient im Andenken an die Jerusalemer Kirche, ohne Versuch der Klärung der Bedeutung des Ährenkleides.

Graus II (Separatdruck und 2. Abhandlung 1904): Die Gnadenreiche mit dem Symbol der Fruchtbarkeit — vielleicht in Erinnerung an »benedictus...«.

Sant' Ambrogio: Madonna delle Grazie; die Ähren mit dem Sinn der 5. Bitte des Vaterunser.

Im Jahre 1905 brachte Graus im Kirchenschmuck, S. 223 ff., einen Nachtrag, in dem er wie ganz selbstverständlich und ohne jedes nähere Eingehen die Ährenmadonna als Tempeljungfrau bezeichnet, und wiederum auf jede Erklärung der Ähren verzichtete.

Es ist also kein Wunder, wenn man schließlich nicht mehr weiß, was Graus eigentlich dachte — und es bleibt als Resultat, daß zwar die äußere Geschichte des Gnadenbildes und seiner Verbreitung geklärt, daß aber die Grundfrage nach seinem Sinn nicht beantwortet, und daß die Frage, welche Bedeutung dem Ährenkleide innerhalb dieses Sinnes zukommt, kaum berührt war, daß aber das Gefühl entstand, die Ährenzier stamme von dem Kleide der Herzogin.

Auch Stefan Beissel, dem man einige wichtige Nachrichten über die Verbreitung des Kultes der Ährenmadonna nach Brüssel, wo die Bruderschaft Unserer Lieben Frau von Mailand schon 1483 wieder aufgelöst wurde, und nach England verdankt, folgt Graus II in der Auffassung. In der »Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters« (1905) faßt er die Ähren als Bilder der Fruchtbarkeit, »die vielleicht auch an den Heiland, das Brot des Lebens erinnern wollen« (340), ein Zusatz, den er 1913 in den »Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau« fortließ (142).

Kritisch ist zu diesen Erklärungsversuchen zu bemerken:

1. Graus, Sant' Ambrogio und Beissel setzen stillschweigend voraus, daß den Ähren ein besonderer Sinn zukommt, daß es sich nicht etwa um einen zufälligen Schmuck eines Bildes handelte, der bei seiner Erhebung zum Gnadenbilde und mit dessen Verbreitung



FEIERABEND ZU RAPPERSWIL, ÄHRENMADONNA
HOLZSCHNITT, SCHWEIZ. UM 1465
(Zürich, Technische Hochschule. Nach Heitz, Bd. 67, Taf. 11)



ÄHRENMADONNA. HOLZSCHNITT, NIEDERLÄNDISCH
UM 1470
(Kopenhagen, Nationalmuseum. Nach Mitteilungen d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1922, S. 3)

gleichsam zufällig und ohne besondere Bedeutung mitwanderte. Man könnte für diese letztere Auffassung anführen, daß in den Akten niemals die Ähren erwähnt werden, wohl aber immer die langen Haare, und daß z. B. im Beschluß von 1465 nur von diesen, von Sternen und einem Diadem gesprochen wird; aber beweiskräftig wäre dieser Hinweis nicht, da wir am ersten Gemälde und an der Statue des Solario die Ähren erweisen können und es sich somit um ein wichtiges Charakteristikum des Bildes gehandelt haben muß. Auch der Halsschmuck wird nicht erwähnt. Die Ähre bildet überhaupt ein so ausgeprägtes Symbol, daß erst nachzuweisen wäre, daß sie rein dekorativ verwendet worden sein kann, zumal m. W. die Ähre der damaligen Textilornamentik ebenso unbekannt ist und stilistisch widerspricht wie der übrigen Ornamentik.

2. Daß die Ähre eine Devise der Visconti war, ist nicht bekannt. Daß die Herzogin Kleider mit den Ähren getragen hat — was theoretisch möglich wäre, sobald es sich eben um eine Devise und nicht um ein reines Ornament handelte — ist nicht zu erweisen, läßt sich aber auch nicht schlüssig verneinen, wenn man aus ihren späten Darstellungen diesen Schluß ziehen will. Wer aber behauptet, daß die Herzogin vor der Existenz des Gnadenbildes Kleider mit diesem Muster trug, dem fällt die Beweislast zu, daß die Ähren zu ihren Devisen gehörten. Übernahm aber die Herzogin das Symbol von dem Gnadenbilde aus Dankbarkeit für eine Erhörung, dann ist dieses Faktum für die Erklärung des ursprünglichen Sinnes des Gnadenbildes irrelevant.

3. Weder Graus noch Sant'Ambrogio haben den Versuch unternommen, für ihre These der Ableitung aus dem Orient die Hauptsache zu erweisen, daß der Orient eine Darstellung der Ährenmadonna kannte. Behauptet hat das bisher niemand, und soweit meine Kenntnis reicht, läßt sich nicht der leiseste Grund für eine Hypothese finden, daß er sie kannte. Es läßt sich sogar grundsätzlich sagen, daß es der byzantinischen religiösen darstellenden Kunst an seelischer Wärme, an poetisch-individualisierender Gestaltungslust fehlte, um das (wie wir nachher sehen werden: in der Literatur gestellte) Thema der Ährenmadonna auch sichtbar zu formen.

4. Graus hat den Beweis nicht für nötig gehalten, daß es notwendigerweise einen Sinnbezug auf natürliche menschliche Fruchtbarkeit haben müsse, wenn der Jungfrau Maria das Ährensymbol beigegeben wird. Bei Beissel ist nicht mit restloser Klarheit zu entnehmen, an welche Fruchtbarkeit er dachte. Künstle hat m. E. richtig gegen Graus und G. Schreiber (Mutter und Kind in der Kultur der Kirche. Freiburg i. B. 1918, S. 104) eingewendet, daß sich die Ähre als Symbol der ehelichen Fruchtbarkeit innerhalb der christlichen Kunst nicht nachweisen läßt. Folkloristisch ist die Beigabe von Ähren an Maria nur im Sinne der Beziehung auf Feldfruchtbarkeit zu fassen, worüber Detzel im Archiv für christliche Kunst 1905, S. 22, und vor allem M. Höfler in der Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1912 in einer Abhandlung über den Frauen-Dreißiger einiges zusammengestellt haben.

5. Es ist merkwürdig, daß man die Untersuchung nicht für nötig fand, ob es nicht möglich ist die Darstellung der Maria als Tempeljungfrau im Schmuck des Ährenkleides in einem theologischen Sinne zu verstehen, ob die Verbindung der beiden Komponenten also kein Zufall war, sondern ob es im spiritualistischen Sinne nicht sinnvoll ist gerade die Tempeljungfrau mit diesem Symbol der Fruchtbarkeit zu verbinden. Auch Künstle tat es nicht, der gerade um einer ihm sinnlos erscheinenden Verbindung zu entgehen die Devisenhypothese vertritt.

K. Rathe hat in seinem Aufsatz in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1922 völlig recht, wenn er schreibt (S. 7): »Unerbittliche methodische Rücksichten (hätten) vor allem zumindest den Versuch erheischt, innerhalb des zeitgenössischen religiösen Schrifttums und seiner systematisch ausgebauten Symbolik nach dem Lösungswort einer so absonderlichen Erscheinung zu fahnden...«, wobei nur die Worte »systematisch ausgebauten« beanstandet werden müssen und das Wort »zeitgenössisch« einer Interpretation bedarf. Im »religiösen Schrifttum« ist vieles Gegenwart, was im Zeitsinn Vergangenheit ist — es kommt nur auf die lebendige Wirksamkeit an.

Das Versäumnis glaubte er gutzumachen, wenn er »nach der nächstliegenden Quelle«, dem »Defensorium inviolatae Mariae virginis« des Wiener Theologen und Rektors der Universität Franz von Reetz († 1411), griff, das J. von Schlosser in einem grundlegenden Aufsatz im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Wien 23, 1902, S. 287 ff., behandelt hat. Das Defensorium versagt aber; es kennt kein Ähren-

symbol. Damit schied für Rathe eine ganze Literaturgattung aus der weiteren selbständigen Durchforschung aus. Er ließ von der Theologie und wandte sich der sich nicht im ausschließlichen Christlichen erschöpfenden Weltanschauung zu, für die er bei den Visconti — die Herzogin erscheint als selbstverständliche Urheberin des Schmuckes — mit Recht die Astrologie als integrierenden Bestandteil ansieht.

Franz Boll hatte im 1. Heft seiner *Stoicheia* (1914), Aus der Offenbarung Johannis, S. 115, folgendes berichtet: »Ich habe oben jene Stelle aus dem Babylonier Teukros (wohl 1. Jahrh. n. Chr.) erwähnt, die das Sternbild der Jungfrau beschreibt..... Dieser Text ist durch eine persische Übersetzung (wohl aus

dem Jahr 542 n. Chr.) ins Arabische übergegangen, und hier heißt der Satz so: »Im ersten Drittel (Dekan) der Jungfrau steigt ein Mädchen auf, das Teukros Isis nennt; sie ist eine hübsche reine Jungfrau mit langem Haar und schön von Angesicht; sie hat zwei Ähren in der Hand¹⁾ und sitzt auf einem Thron, worauf Polster liegen; sie wartet einen kleinen Knaben und gibt ihm Brühe zu essen an einem Orte, der Atrium heißt; diesen Knaben nennen einige Völker *Isū*²⁾, d. i. Jesus.«

»In dem hier verkündeten Synkretismus« sieht Rathe schon den entscheidenden Schritt zur Ährenmadonna getan; von ihm aus könne die Übertragung der Ähren auf Maria verstanden werden (S. 11). Er geht noch weiter. Da die Beschreibung von einem Atrium spricht, in dem die Sternbildszene spielt, ist er nicht abgeneigt, ohne den Apokryphen alles Recht damit nehmen zu wollen, darin auch noch den Anstoß zu sehen, daß die Ährenmadonna eben die Tempeljungfrau ist (S. 12). Rathe hat in seinem bewundernswert sorgfältigen Aufsatz (S. 13 ff.) die Beweise für den großen Einfluß des Albumasar während des Mittelalters zusammengestellt. Daß seine eben angeführte Äußerung bekannt war und sogar im Sinne einer Prophezeiung der Geburt Christi aufgefaßt wurde, ist einwandfrei zu belegen. Der 886 gestorbene arabische Astronom wurde so in einem Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. Rathe S. 14) unter den Propheten Christi dargestellt, wie etwa Virgil. Es ist auch nicht zu bestreiten, daß das von Albumasar beschriebene Sternbild mit Maria identifiziert wurde, wie auch andere Sternbilder verchristlicht wurden. Rathe erwähnt z. B., daß Roger Bacon das Fest der Geburt Mariä kalendarisch mit dem Sternbild der Jungfrau in Verbindung bringt »quod beata virgo habet figuram et imaginem infra decem gradus virginis«. Am schlagendsten ist aber jene von Boll schon erwähnte, dann von Fr. Saxl in seinem Verzeichnis astrologischer usw. Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1915) zuerst²⁾ veröffentlichte Miniatur vom Jahre 1424 aus Palat. lat. 1066 (Abb. oben). Sie gehört zu den Illustrationen der *Imagines virtutum et viciorum secundum Fulgentium* (vgl. Saxl, S. 110, und Liebeschütz, S. 40) und der Text verweist auf die Beschreibung Albumasars »per quod clare describitur virgo mater« Christi (fol. 243 v. Saxl, S. 111, und H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, Studien der Bibliothek Warburg IV, Leipzig 1926, S. 54).



DIE SONNE ALS CHRISTUS UND DAS STERNBILD DER JUNG-
FRAU ALS MADONNA. ZEICHNUNGEN, 1424
(Rom, Vatikan. Bibl., cod. Palat. lat. 1066, Fol. 243 r)

¹⁾ Natürlich die Spica, den hellen Stern im Bilde der Jungfrau; der »himmlischen Jungfrau« des Christentums bleibt auch die Ähre erhalten (z. B. Palat. lat. 1066 [a. 1424], f. 243: Maria mit Kind und Ähren) [Anm. Bolls]. — ²⁾ Wir verdanken einen Abzug der Photographie der Güte der Bibliothek Warburg.



CIRCE MIT ODYSSEUS UND SEINEN GEFÄHRTEN
Aus dem Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae des
Fraters Antonius von Tegernsee, 1459 (München, Staatsbibl.).
Überschrift: Carminibus si cyrce homines vertisse claret
Cur Jesum Christum ex se virgo non generaret

Rathe möchte annehmen, daß die Imagines »die Bildgestaltung der ältesten Ährenmadonna inhaltlich beeinflußt, wenn nicht gar unmittelbar angeregt« haben (S. 19). Der Fortfall des Kindes erkläre sich leicht aus der Verbindung mit der Tempeljungfrau (S. 12). Kurz und gut: die Ideenverbindung Jungfrau—Ähre sei gegeben gewesen und so sei es nicht befremdlich, daß die Herzogin das an ihr selbst Erprobte (also erscheint auch die Devisenhypothese!) unter Umdeutung von ihr auf das Gnadenbild übertrug (S. 19).

Die schwachen Stellen der Ratheschen Deduktion sind leicht zu finden: die Erklärung geht von Stiftung des Bildes von der Herzogin aus und setzt bei seiner Gestaltung die Kenntnis ganz spezifischer, man kann schon sagen spezialistischer Interessen eben für den Kreis der christlich umgedeuteten antiken Überlieferung voraus. Schlimmer noch ist der Fortfall des Kindes und seine Begründung durch die etwas gewaltsam herbeigezogene Ableitung von der Tempeljungfrau. Ganz unüberzeugend ist der Gedanke an die Um-

wandlung des Ährenattributes des Sternbildes in den Gewandschmuck unter Vermittlung des Sternenmantels und an Ableitung des langen Gürtels vom Himmelsgürtel (S. 19). Rathe scheint mir aber überhaupt den Sinn der Miniatur entscheidend mißzuverstehen. Gewiß hat sie die Überschrift *imago beatae sanctae mariae virginis gloriosissimae* — aber es ist keine Darstellung der Madonna gewissermaßen in concreto beabsichtigt, sondern es ist das Sternbild, das im Gewande oder vielmehr in der Figur der Madonna erscheint. Man verkennt den spiritualistischen Charakter mittelalterlicher Kunst, wenn man solche Unterschiede nicht beachtet. Das mittelalterliche Denken hat — ich sage da Altbekanntes — eine ganz merkwürdige Eigentümlichkeit gewonnen, gewissermaßen durch alle Dinge, alle Geschehnisse durchzublicken und erst hinter ihrer Erscheinung das Wesentliche zu sehen, den bedingenden Grund, nämlich die positive oder auch negative (teuflische) Verbindung mit der Heilsgeschichte. Im Grunde ist das einzig Reale das Transzendente; die niedrige, wirkliche Realität hat nur dadurch einen Wert, daß sich das Göttliche in ihr ausdrückt, wie gesagt, dieses auch in seinem Widerspiel. Die Abb. S. 104 u. 105 zeigen mit wünschenswerter Deutlichkeit, wie z. B. im Defensorium selbst die antiken Wundergeschichten in das Weltbild eingebaut sind. Aber natürlich: sie konnten so eingebaut werden, denn es gibt nicht nur ein Verhältnis »des« Mittelalters zu den Überlieferungen der Antike¹⁾. Das Defensorium vertritt aber jene Anschauung, für die ein antikes Wunder nicht weniger real ist, als etwa ein alttestamentarisches. Die Realität ist nicht zu diskutieren, genau wie die antiken Götter als wenn auch in der Hölle, aber doch existierend (also nicht etwa als Irrtümer einer heidnischen Zeit) gedacht werden konnten. Ich glaube, es ist kein falsches Bild, wenn ich formuliere, daß sie aber nur deswegen und insoweit real waren, als sie eben in dem göttlichen Heilsplan eingebaut sind, als sie — wenn es sich um Wunder handelt — ein Wunder dieses Heilsweges präfigurierten, und daß daher ihre Realität sich vergleichen läßt mit dem zum Leben Erwachen der Schatten im Hades, wenn sie lebendes Blut zu trinken bekommen — der Bezug auf den Heilsplan ist eben dieses lebensmachende Blut. Das mittelalterliche Denken hatte ja weiter eine ganz einzige Fähigkeit des bezugreichen Zusammendenkens für uns ganz disparater Dinge ausgebildet, und es ist daher m. E. durchaus irreführend, wenn man mittelalterliche Kunst als im wesentlichen Charakter symbolisch bezeichnet, wie jetzt etwa wieder Künstle (I, 12) — wobei ich ganz von dem großen Bestandteil historischer Darstellungen absehen will, auf den schon Jos. Braun in seiner Kritik Künstles²⁾ hingewiesen hat. Aber alle

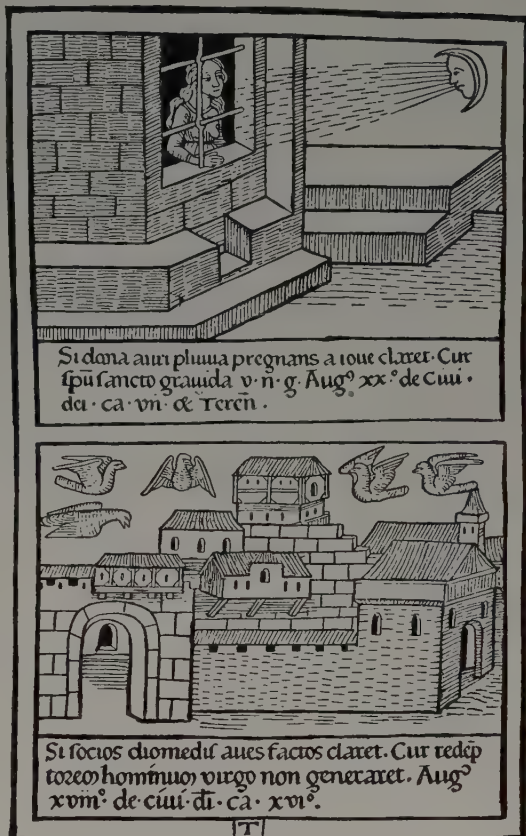
¹⁾ Worüber man z. B. bei Liebeschütz a. a. O. viel Lehrreiches findet. — ²⁾ Stimmen der Zeit, Bd. 114, S. 75.

diese Darstellungen von Präfigurationen oder alle typologischen Darstellungen sind als symbolisch viel zu eng charakterisiert — ihr Sinn ist komplexer, sie symbolisieren nicht einfach, sondern sie erinnern an die vorhergegangenen Prophezeiungen und manifestieren an diesen Prophezeiungen den Heilsweg. So handelt es sich in unserem Fall eben um die in dem Sternbild präfigurierte Madonna, um das Sternbild, das per intelligentiam spiritualem als Madonna aufzufassen ist. Der Text zeigt deutlich, daß vom Sternbild gesprochen wird, daß aber seine Beschreibung als die der Madonna verstanden wird und seine Charakteristika nun spiritualisiert werden. So bedeutet die Ähre nach einer auch von mir nicht identifizierten Stelle »secundum Gregorium in moralibus« die Ähren der himmlischen Gnaden und Tugenden, die Maria denen, die sie lieben, austellt, indem sie sie zur himmlischen Heerschar führt (Saxl, S. 111). Daß ich nicht konstruiere, schließe ich auch aus der Darstellung, die neben derjenigen der Jungfrau gemalt ist, und die Rathe noch nicht kennen konnte, da sie erst von Liebeschütz in seiner Abbildung 22 veröffentlicht wurde. Da steht eine Frau, in der Rechten ein Schriftband haltend mit dem Wort Tria und darüber die Bezeichnung Imago Christi sic depingitur. Also Christus unter dem Bild einer Frau! Ich weiß nicht, ob jemand die Erklärung fände, die der Text (Palat. 1066, fol. 243 v. Liebeschütz, S. 54) andeutet: Varro erzählt, daß die Römer »simulacrum solis« als Gott verehrten und die Sonne Janus nannten. »Spiritualiter per Janum

intelligere debemus filium dei qui nobis sue gratie quasi per portas orientis apparet¹⁾. Das Wichtigste für unseren Zusammenhang ist das: ebenso wenig wie die Frau Christus »ist«, sein kann — so wenig Notwendigkeit besteht für die Auffassung des angeblichen Madonnenbildes als eines solchen und nicht vielmehr als eines Sternbildes. Belegen läßt sich wohl die Verchristlichung der Sternbilder (vgl. Rathe S. 17), aber nicht die Darstellung einer der göttlichen Personen unter der Gestalt eines Sternbildes.

Aber es war überhaupt zu schnell von Rathe, weil das Defensorium versagte, von der rein theologischen Literatur zu lassen. Es ist richtig, über das uns am meisten interessierende Ährensymbol ist der Frage nicht wirklich nahe zu kommen. Es versagen alle üblichen modernen Hilfsmittel, wenn man danach sucht, wie man die Ähre und die Tempeljungfrau als in einen Gedankenkreis gehörend nachweisen will. Stellt man aber die Frage in der Form — hat vielleicht die Tempeljungfrau mit Maria als Hervorbringerin der Ähren, also als »Feld« (ager, campus) zu tun: dann liegt — trotz Rathe, der den Stein verwarf, der m. E. zum Eckstein taugt (S. 7) — auf einmal eine Straße offen, denn die Bezeichnung Marias als Feld gehört zu den häufigen.

Ich bin mir vollkommen bewußt, daß es im Grunde ein Herumdilettieren wie auf dem Gebiete der Geistesgeschichte, so auf dem der Theologie ist, was ich hier treibe. Aber vorläufig kann die Kunstgeschichte leider oft nicht mehr als vage Schritte machen, wenn sie sich das Ziel setzt, die in den Kunstwerken gestalteten geistigen Vorstellungen wirklich zu verstehen. Es fehlen zu viele Vorarbeiten auf den für sie als Hilfswissenschaften



DANAË UND DIOMEDES

Aus dem Defensorium inuolatae virginatis b. Mariae
Blockbuch von Joh. Eysenhut, 1471 (Gotha, Bibl.)

¹⁾ In diesem Vorstellungskreis führt ein Fr. Jos. Dölger, Sol salutis (Liturgiegeschichtliche Forschungen 4. 5.) Münster i. W. 1920.

in Frage kommenden Gebieten, in unserem Falle der Theologiegeschichte. Nach soviel Jahren kunstgeschichtlicher Arbeit stehen wir ja heute noch an dem Punkt, daß man immer noch nicht wirklich weiß, welche Niederschläge des religiösen Lebens nun eigentlich als Quellen der Kunstvorstellungen in Frage kommen (über die kindlich-naive Ansicht mancher Kollegen, man sieht dann in der Bibel nach, ist ja überhaupt nicht zu reden). Das Suchen nach den Quellen der Cedronepisode¹⁾ führte über die Meditationsbücher in die Geschichte der Exegese eines Psalmverses hinein. Da es keine Geschichte der Psalmexegese gibt, klappt bei der Bedeutung des Psalters für die christliche Kunst eine vom Kunsthistoriker nicht auszufüllende Lücke schwerster Bedeutung. Die Wichtigkeit der Exegese für die Erkenntnis der christlichen Kunstvorstellungen scheint überhaupt noch nicht recht erkannt worden zu sein, während in ihr m. E. eine wesentliche Quelle und die wesentliche Geschichte der theologischen Symbolik verborgen liegt, die in der Kunst einen zweiten Niederschlag erfuhr. Daß die Kunst aber ihre Vorstellungen aus allen Bereichen der Theologie und des kirchlichen und des Frömmigkeits-Lebens nahm, ist selbstverständlich. Was wir brauchen, ist eine Theologie der christlichen Kunst, die die Spiegelung des theologischen und des Frömmigkeits-Lebens in ihr aus deren Geschichte zu erklären weiß, aber auch die Abweichungen berücksichtigt. Besäßen wir so etwas, dann wäre die wichtigste Vorarbeit für das Verständnis der christlichen Kunst geleistet — bis dahin bleibt alles ein Tasten, dem im einzelnen Falle die Enträtselung einiger Züge gelingen kann, dem aber die erschöpfende Erkenntnis doch verschlossen bleiben muß. Aber trotz des Wissens um diese Gefahr und in dem Bewußtsein, daß nur ungenügendes Stückwerk zu leisten ist, muß der Kunsthistoriker Versuche zur Erkenntnis unternehmen, damit unsere Fehler Wissendere anreizen, sich mit den Fragen zu beschäftigen, die dann im besten Falle schon Wegweiser vorfinden mögen, in welcher Richtung sie den Weg bahnen müssen.

Nicht mehr als solch einen Wegweiser glaube ich für die Beantwortung unserer Frage aufstellen zu können: es ist eben der Hinweis auf die Auffassung Marias als Acker Gottes. Es gibt ein ebenso nützliches wie anscheinend unbekanntes Repertorium der marianischen Symbolik: eine alphabetisch geordnete Zusammenstellung der Namen und Lobsprüche Marias bei Kirchenvätern und einigen anderen Schriftstellern von Hippolyt Marracci, erschienen zuerst²⁾ 1686. Sie ist bei weitem nicht vollständig, aber es bedarf nur eines geringen Suchens, um zu erkennen, daß schon den griechischen Kirchenvätern das Motiv der Ährenmadonna leicht zu entnehmen gewesen wäre (wobei hier unberücksichtigt bleiben kann, aus welchen Bibelstellen es jeweils entwickelt ist). ἡ ἀγέωργητος καλλιάρπος ἄρουρα = ager, qui non exaratus fructus protulit pulcherrimos (Gregorius Thaumaturgos, † 270. Orat. I in Annunc. Migne, P. gr. 10, 1152, 1151). ἡ ἀγέωργητος χώρα, ἡ τὸν λόγον ὡς κόκκον σίτου δεξαμένη, καὶ τὸ δράγμα βλαστήσασα = ipsa est ager minime cultus quae verbum velut granum frumenti suscipiens etiam manipulum germinavit (Epiphanius, † 403. Sermo de laude Mariae P. gr. 43, 491, 492. Zugeschrieben) . . . οὐρανίου στάχυος ἀθήριστος ἄρουρα = caelestis spicae arvum, quod non metitur (Früher Johannes Chrysostomus zugeschrieben. In Christi natalem diem. P. gr. 61, Sp. 737). . . ἡ θεογεώργητος ἄρουρα, ἡ τὸν ἄσπορον καὶ ἀπότιστον τῆς ζωῆς ἡμῶν ἄσταχυν . . . βαστάσασα . . . = arvus ille a deo cultus, quae vitae nobis spicam, nullo satam semine . . . gestasti (Andr. Cretensis P. gr. 97, 865, 866). Ἡ γῆ ἡ κατάκαρπος ἐκ γῆς ἀκάρπου γεννᾶται, ἥτις καρπογονήσῃ . . . ζωηφόρον ἄσταχυν τὸν τρέφοντα πάντας θείῳ νεύματι = mira fecunditate praedita terra ex terra nascitur infecunda; et fecundissimum³⁾ fructum gignet . . . et spicam vitae allatricem quae nutrit omnes divina voluntate (S. Josephus Hymnographus, † 883. Mariale P. gr. 105, Sp. 985, 986 und passim). Es genügt wohl schon, um zu zeigen, wie alt die Vorstellung ist, und um deutlich zu machen, daß der springende Punkt der ist, daß Maria einem

¹⁾ Festschrift für Marie Andree-Eysn, München [1928], S. 73 ff. — Es sei gestattet, hier nachzutragen, daß sich die dort S. 78, Anm. 18 herangezogene Stelle des Bern. de Spoleto durch ihren Abdruck bei Fr. Quaresmius, *Historica . . . terrae sanctae elucidatio*, Antwerpen 1639, S. 169, identifizieren läßt. H. Tietze in Wien hatte die Freundlichkeit, mich auf die Darstellung des Durchgangs durch den Cedron auf dem Chorgestühl von S. Stephan in Wien hinzuweisen (vgl. E. Klebel, *Das alte Chorgestühl zu St. Stefan in Wien*. [H. Glück—Fr. Wimmer, *Österreichs Kunstdenkmäler IV*]. Wien 1925, Abb. 90). Sie ist wahrscheinlich — entstanden 1476 oder etwas später — die älteste bisher bekannte. — ²⁾ Köln. Ich benutzte die Ausgabe Rom 1694. — Marracci hatte Vorläufer, von denen ich dankbar nennen will Paulus de Barry — Martinus Sibenius, *Magnificencia dei erga matrem suam*, Köln 1649, da sie mir auf den Weg half. — ³⁾ In der Übersetzung hinzugefügt.



ÄHRENMADONNA. FRANKISCH. UM 1430
(München, Nationalmuseum)



ÄHRENMADONNA IM STERNENKLEID
ALS SILBERSTATUETTE. ANFANG 16. JAHRH.
(Aschaffenburg, Bibl., Zeichnung aus dem Halleschen
Heiltum, fol. 134 v)



ÄHRENMADONNA. SALZBURGISCH
UM 1475
(München, Nationalmuseum)

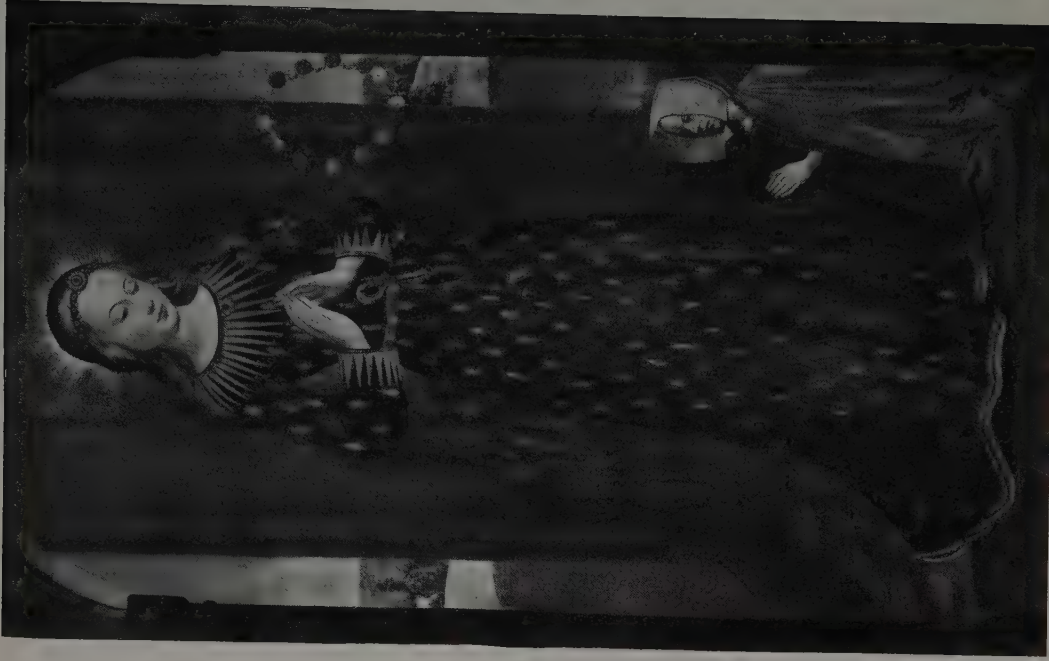
unbearbeiteten Acker gleich gesetzt ist, der trotzdem Frucht¹⁾ gibt, und zwar, weil sie der Acker Gottes ist. Daß die Frucht, die spica, vielfach aufgefaßt werden und immer vielfachere Bedeutung annehmen konnte, versteht sich von selbst. Sie kann Christus bedeuten, das Engelsbrot, die himmlische Weisheit usw. Es sei eindringlich betont, daß die mittelalterliche Symbolik kein Lehrgebäude mit gleichsam mathematischen Formeln darstellt, da es kein durchgearbeitetes System der Symbolik gibt, sondern daß sie ein Niederschlag der Kunst der Exegese ist, die immer reichere Beziehungen für den im Augenblick gesetzten Mittelpunkt zu finden weiß. Es wäre also ein verkehrtes Verlangen, wissen zu wollen, was die Ähre nun wirklich »genau« bedeutet: sie bedeutet das, was christliche Symbolik in sie hineinlegen kann, wenn sie mit der Jungfrau Maria verbunden ist.

Daß die Auffassung Mariens als Acker Gottes — sie konnte auch mit anderen Feldern verglichen werden — vom Westen übernommen wurde und nicht verloren ging, will ich an einigen Beispielen erweisen. Bei Marracci findet man erwähnt vom bekannten Dichter und Bischof von Poitiers, Venantius Fortunatus († um 600): »Dignus ager Domini dignus generans sine semine frugem« (In laud. Virg. P. I. 88. 281). Albert d. Gr. († 1280) erklärt den Satz (Mariale, opp. ed. Lyon 20. 1651. S. 84) »in principio creavit Deus coelum et terram: id est beatam Mariam« und vergleicht nun Maria in verschiedener Beziehung mit Himmel und Erde; dabei kommt auch vor: »Item coelum et terra fuit: quia purissima virginitate et foecundissima maternitate Virgo et mater simul fuit«. Fast acht Seiten des gleichen Foliobandes (S. 224 ff.) sind in dem Buch über De laudibus b. Mariae den Vergleichen mit terra, ager, campus, area gewidmet. Man braucht nicht weit zu lesen, um die von den griechischen Vätern angeschlagenen Motive wiederzufinden: im Anschluß an Gen. 2, 5 (et homo non erat qui operaretur terram) wird Maria als die terra bezeichnet, aus der der neue Adam (dazu Gen. 2, 7) gebildet worden: »nullus enim homo operatus est in ea terra virgine de qua formatus est Christus« (S. 224). Wiederum: »Mariam . . . Et hanc terram solus Deus inhabitavit, solus etiam excoluit et ipsum solum haec terra fructivicavit« (S. 225). Und für die Ähre: (Maria campus) ibi enim crevit frumenti illius pretiosi granum, quo pascuntur aves et animalia, angeli scilicet et fideles simplices in sacramento altaris . . . (S. 230).

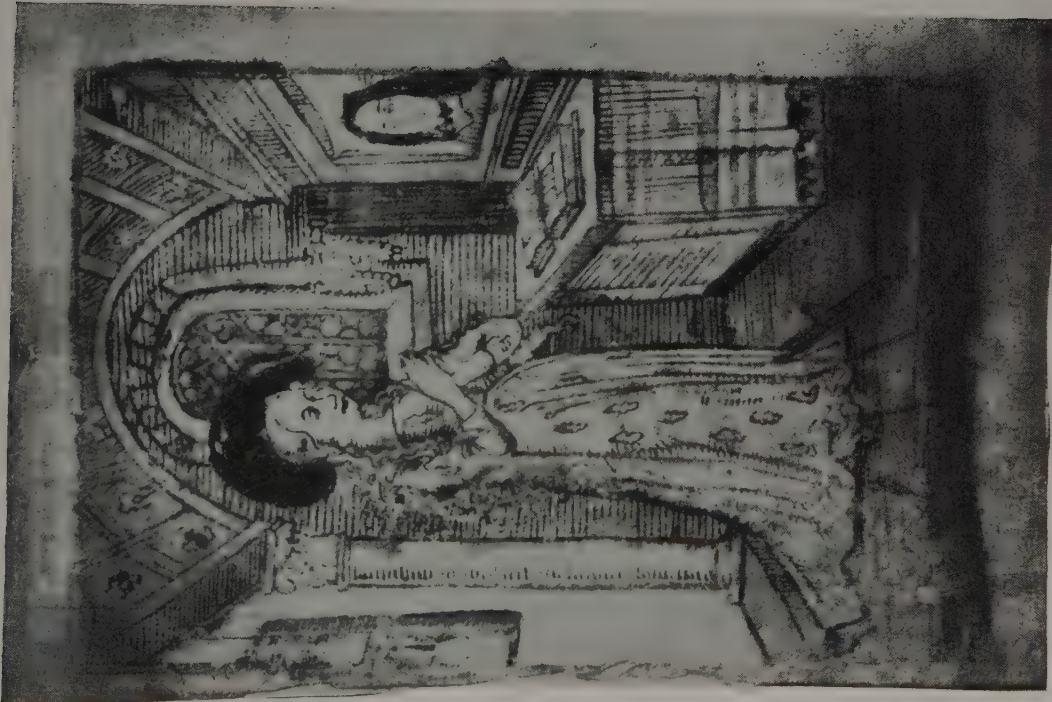
Mit drei Zitaten, die uns in die Epoche der Ährenmadonna hineinführen, will ich diese Aufzählung schließen: Im Mariale des Jac. de Voragine, des bekannten Erzbischofs von Genua († wahrscheinlich 1298), steht ein langer Vergleich Marias mit der Erde (Venedig 1497, Bl. 64), aus dem ich nur anführen will: fuit terra bona terra bono semine seminata, terra fecundata et terra ad germinandum apta. Aus dem Marienleben des Franziskaners Bart. de Pisis († 1401): . . . Mariam, quae terra fuit a Deo benedicta, quae fructum benedictum peperit (Venedig 1596, S. 384). Und aus den Predigten des seligen Dionys des Kartäusers († 1471): Quemadmodum enim virgultum oritur et ascendit seu crescit ex terra non seminata, neque humano artificio aut labore parata aut fecundata; et sicut radix ex sicca pullulat terra: sic Unigenitus Dei a Virgine est conceptus, atque ex ea natus, ea a nullo homine fecunda effecta, nec semine viri tacta. (Opp. ed. Cart. XXXI, S. 402 f.)

Es ergibt sich also: auch in der Entstehungszeit der Ährenmadonna war theologisch der Vergleich Marias mit der fruchttragenden Erde ein gebräuchliches Bild für die unbefleckte Empfängnis. Es gibt ja keine Darstellung der Maria immaculate concipiens außer der Verkündigung; ich meine, die den Begriff der unbefleckten Empfängnis so verkörpert und zusammenfaßt, wie es die Darstellung, die man Immaculata Conceptio nennt, tut, von der ja nicht oft genug betont werden kann, daß sie die passive unbefleckte Empfängnis darstellt, die Erbsündelosigkeit. Es gibt nun kein maria-nisches Symbol, das sich zur Verwendung zu solcher Versinnlichung so eignet wie das Ährenkleid, denn gerade die unmittelbare Verbindung ist ausdrucksvoll, in der das geschmückte Kleid mit dem Körper steht und die Ähre war vielseitigerer passender Interpretation zugänglich als etwa die Rose oder die Rebe. Also Maria als die jungfräulich Gottes Sohn Empfangende, das ist m. E. der Hauptsinn des Ährenkleides: das Empfangen und Erzeugen außerhalb der Naturgesetze. So kann man auch verstehen, wieso das Bogenberger Gnadenbild zu seinem Ährenschmuck kam: die einzige bisher bekannte Darstellung²⁾ Marias nach der Inkarnation mit dem Ährenkleid. Die Statue zeigt Maria

¹⁾ Dazu etwa noch S. Proclus, † 446. P. gr. 65 in orat. VI passim. — ²⁾ Frau A. v. Eckardt in München erzählte mir von einer Figur, die sie vor Jahren im Kunsthandel sah und die nach der Beschreibung eine Wiederholung des Bogenberger Gnadenbildes mit dem Ährenkleid war. Die Wiederholung des Bayer. Nationalmuseums (um 1520) zeigt es nicht.



H. FUNHOF, AHRENMADONNA. UM 1480
(Hamburg, Kunsthalle)



AHRENMADONNA. HOLZSCHNITT, SÜDDEUTSCH. UM 1500
(Weimar, Schloßmuseum. Nach Heitz, Bd. 59, Taf. 7)

gravida; also ein Unterstreichen des Übernatürlichen des Vorgangs. Übrigens kann man bisher nicht mit Bestimmtheit sagen, ob das Gnadenbild von Anfang an die Ähren trug — aber 1679 ist es der Fall gewesen¹⁾.

Aber was hat das Ährenkleid als Zeichen der unbefleckten Empfängnis mit der Tempeljungfrau zu tun? Man weiß ja, daß schon nach apokryphischen Erzählungen Maria ihre Jugendzeit im Tempel verbrachte und immer bestimmtere Formen nahm die Schilderung jener Zeit an. Mariens äußere Arbeit bestand im wesentlichen in Tempelarbeiten — ihre Gedanken waren nur Göttlichem gewidmet. Maria war die erste der Welt, die Keuschheit gelobte. Sie versenkte sich in die Schrift und besonders in die Stellen, die vom Kommen des Messias sprachen. Nach dem 3. Kapitel der Meditationen des Pseudo-Bonaventura, des Joh. a Caulibus (um 1300), gehörten zu ihren sieben Gebeten, wie aus den einer Heiligen — man glaubte, es sei die hl. Elisabeth von Ungarn — gewordenen Offenbarungen bekannt sei, dasjenige, sie die Geburt der Jungfrau erleben zu lassen, die Gottesmutter werden solle, damit sie sie und ihr Kind verehren könne²⁾. Das älteste Marienleben, das des griechischen Mönches Epiphanius (um 810), kennt einen besonderen Zug, von dem ich nicht weiß, ob er weitere Anerkennung gefunden hat: Maria hört mit zwölf Jahren eine Stimme vom Himmel: du wirst meinen Sohn gebären (P. gr. 120. 193)! So nahe der Erfüllung wird in den anderen mir bekannten Marienleben die Situation nicht geführt — aber auch Ludolph von Sachsen († 1377) etwa sagt in seiner Vita Jesu Christi, daß Maria schon vor der Verkündigung Christum »per fidem et devotionem conceperat in corde suo« (I, 5). Der Unterschied liegt nur darin, ob man annimmt, daß es nicht nur eine Zeit der unbewußten Vorbereitung auf das göttliche Wunder war oder auch schon eine nicht mehr ganz unbewußte. Das Ergebnis ist das gleiche: da ist die »virgo mente, virgo corpore, virgo professione« (Ludolph I, 5), die gewürdigt ist rein zu sein und sich zu schmücken, »ut potem aulam, quam suus et omnium creator deus corporaliter inhabiturus [erit]« (ebda, I, 2). Es ist die Zeit der Heiligung, des vollkommen Bereitwerdens — und es hat nicht fehlen können, daß man theologisch auch den Charakter ihres Jungfräulichkeitsgelübdes erörterte und dann dahin definierte, daß es den Vorbehalt einschloß: wenn es Gott so gefällt (ebda.³⁾). Damit ist die unmittelbare Vorstufe zur aktiven Bereitschaft zur incarnatio erreicht, die den Inhalt der Antwort an den Engel bildet: »ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum«. Wiederum hat die Kunst keine eigentliche Versinnlichung des Tempelaufenthalts gefunden, wenn es nicht Marias Bekleidung mit dem Ährenkleide ist (es widerspricht übrigens der ausdrücklichen Schilderung des einfachen Kleides der Marienleben, vgl. etwa Bart. de Pisis, S. 183). Sonst ist es ein junges Mädchen, das Göttlichem hingegeben ist, dem die Engel dienen (s. Abb. S. 101 u. 107) — aber das ist kein spezifisches Charakteristikum Mariens. Steht sie in einem Raum mit den gottesdienstlichen Geräten des Alten Bundes und hängt vielleicht ein Christusbild an der Wand (Abb. S. 109), so ist die Situation schon deutlicher — aber es fehlt der Ausdruck des spezifischen Zustandes Marias, dessen, wodurch sie prinzipiell von jeder anderen Heiligen getrennt ist — eben daß sie das Feld Gottes ist, das er besäen wird, wenn die Stunde da ist. Das sagt das Ährenkleid.

In dieser Richtung, glaube ich, ist das Verständnis der Darstellung zu suchen. Dort hin richte ich, wie gesagt, den Wegweiser: es handelt sich um die Darstellung des göttlichen an und in Maria zur Erscheinung gelangenden Wunders: »quicquid fecit Deus in Maria et de Maria . . . totum fuit miraculosum« (Bern. de Pisis, S. 187). Dann kann auch der den Hals und gelegentlich die Enkel umgebende Strahlenkranz sinnvoll rein

¹⁾ Vgl. Die Kunstdenkmäler von Bayern. Niederbayern XX (1929), S. 52. — Wichtig scheint mir, daß selbst bei dieser Verbindung mit der leiblichen Fruchtbarkeit Marias folkloristisch nur ein Hinweis auf die Feldfrucht nachzuweisen ist. Wenigstens sagte mir die heimgegangene beste Kennerin süddeutscher Volkskunde, Frau Andree-Eysn (wenn ich nicht sehr irre), daß in Bogenberg Ähren der Ernte geopfert würden. — In der Erscheinungssage der Madonna mit den drei Ähren dienen die Ähren als Zeichen, daß Gott die Gegend segnen würde, wenn Buße getan würde (Beißel, Wallfahrten, S. 63, 347). — In einer Legende, wie der von Sepp (Altbayer. Sagenschatz, München 1876, S. 619) aus Kirchenthal im Pinzgau berichteten, wo 1693 eine Kapelle da gebaut wurde, wo mitten im Winter drei Ähren wuchsen, die Maria nun in der Hand hält, erscheint Maria in Verbindung mit übernatürlicher Feldfruchtbarkeit. Man wird aber wohl gut tun, zwischen dem Sinne des Ährenmantels und dem der getragenen Ähren zu unterscheiden. — ²⁾ Vgl. dazu etwa G. Duriez, La théologie dans le drame religieux en Allemagne. Lille 1914, S. 225f. — ³⁾ Vgl. dazu etwa » . . . virginitatem promisit; tamen, ut loquitur Augustinus, sub honestissima conditione, videlicet nisi Deus aliter de ea disponeret«. Dionysius Cart, a. a. O., S. 396.

marianisch verstanden werden, denn dann können auch die Strahlen als ein anderer Nimbus den Sinn der Darstellung, der Sichtbarmachung des Wunders haben. Die möglichen symbolischen Beziehungen zwischen Maria, auch der Tempeljungfrau, und einem strahlenden Glanz sind wiederum zu vielfach, um in diesem Zusammenhange noch ausführlich dargelegt zu werden. Es genügt wohl darauf hinzuweisen, daß den Strahlen wie dem Ährenkleid die Fähigkeit innewohnt, den gleichen komplexen Doppelsinn auszudrücken: Heiligsein zur übernatürlichen Empfängnis und Geburt des Sohnes Gottes wie zur Gnadenausteilung — wenn es eben um Sichtbarmachung des in Maria Vorgehenden, des in Maria Gegebenen geht, wobei aber wiederum das vielfache Hin und Her, das Nichtsystematische der wechselseitigen Beziehungen nicht vergessen werden darf, und daß etwa ebensogut Christus als Sol aufgefaßt wird wie Maria.

Es sind die Vorstellungskreise, die Maria einerseits als Sonne, Stern und dergleichen, also als Lichtbringerin (lucifer; Albertus magnus a. a. O., S. 12, 215), andererseits als Gebälerin des Christus-Sol verstehen, die als zugrunde liegend anzusehen sind. Einen Hinweis trägt die Kastellmadonna selber mit dem auf die sponsa dei bezogenen Spruch: »Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol...« Albertus magnus interpretiert ihn u. a.: »... id est, ad hoc electa ut sit quasi sol« oder »id est, sicut Christus filius suus: ergo sine macula ut sol« (a. a. O., S. 210). Sie wirkt als Sonne: »Quia sicut enim sol lunam, sic Maria totam illuminat ecclesiam. Unde beatus Bernardus: Tolle Mariam, quid restat nisi tenebrae?« (a. a. O., S. 211, dazu 210). Sie gleicht der Sonne... »Clara per sapientiam, pura per continentiam, fulgida per famam, calida per caritatem, exaltata per Christi conceptionem et huius modi« (S. 212. Man übersehe ja nicht die grundsätzliche Wichtigkeit dieses Schlusses für die Erkenntnis der Methode). Maria »ist« der Stoff, aus dem Gottvater die Sonne schuf: »Quid autem est



ÄHRENMADONNA MIT STIFTER. WERKSTATT L. CRANACHS, 1518

not. L. Heid. Weimar

(Weimar, Schloßmuseum)

nubecula materia corporis solaris, nisi beata virgo mater et materia corporis salvatoris?« (a. a. O., S. 84). In ihr wirkte stets die »Sonne«: »optime dixit Ambrosius: Incomprehensibilis incomprehensibiliter operabatur in matre; et sol ipse justitiae, sol sapientiae sempiternae, in mente genitricis suae clarissime splenduit, calefecit, peregit gratiosissime et quasi continue« (Dionysius Cart. a. a. O., S. 55). »De hac [stella] enim una ortus est sol justitiae, cuius fulgore illustrantur omnia, quam qui sequitur non ambulat in tenebris sed habebit lumen vitae. Cuius ergo fulgoris illam stellam esse putamus, quae hunc tantum talemque solem peperit mundo? Qui hanc stellam sequitur deviare non poterit nec errare.« (Ludolph, Kap. 5.) »Erat vero quasi semilunium ante conceptum salvatoris illustrans alios bonorum radiis exemplorum, quando scilicet nutriebatur in templo...« (Albertus, S. 213). Diesem Wort, das eine unmittelbare Beziehung zur Zeit des Tempelaufenthaltes herstellt, sei in diesem kleinen Ausschnitt aus überreichem Material angefügt nur noch der Hinweis, daß auch der 6. Vers des 18. Psalms auf die Inkarnation, sol in ihm auf Maria bezogen wurde: »In sole posuit tabernaculum suum, et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo, exsultavit...« (vgl. z. B. Albertus a. a. O., S. 276. Bartholomaeus de Pisis, S. 399).

Da sich der Sinn des Strahlenkranzes so gut in den der Darstellung einfügt, und es sich nicht erweisen läßt, daß er nicht ursprünglich, wie noch oft später die Form einer einfachen Strahleneinfassung hatte, reicht er als Stütze der Hypothese einer Stiftung des Urbildes der Ährenmadonna durch die Visconti nicht aus. Er kommt zwar wirklich als Devise der Visconti vor, und es ist sogar wahrscheinlich, daß er auf einigen der Darstellungen, z. B. der Kastellmadonna, absichtlich die gleiche Form wie die Devise bekommen hat, aber das braucht nichts anderes zu bedeuten als eine Umbildung, als Verneigung vor dem Herrscherhause (wie sie die Zutat der Pinienkerne auch darstellt). Begreift man den Sinn des Ährenkleides und der Strahlen in der von mir angegebenen Richtung, dann ist es zudem allgemeinesgeschichtlich ganz gleichgültig, wer der Stifter des ursprünglichen Bildes war, da etwas Weltlich-Persönliches in ihnen nicht zur Aussprache kommt. Wohl aber läßt sich erschließen, daß bei der Erschaffung des Urtyps ein starkgeistiger, mit bildschöpferischer Phantasie begabter Theologe Pate stand. Der Beziehungsreichtum, dem er zur Gestaltung verholfen hat, der sich aber nur dem Wissenden erschließt und daher etwas Unnaives an sich hat, mag es erklären, daß seiner Schöpfung bisher¹⁾ nur eine begrenzte Popularität beschieden war.

ZUR DARSTELLUNG DER GABEN DES HEILIGEN GEISTES

Von WILHELM MOLSDORF

Die bildliche Gestaltung der sieben Gaben des Heiligen Geistes (Jes. 11, 2) ist in der Geschichte der christlichen Kunst etwas stiefmütterlich behandelt. Auch das jüngste der einschlägigen Werke, Künstlers sonst so aufschlußreiche »Ikonographie der christlichen Kunst«, hat dem Gegenstande nur wenige Zeilen gewidmet²⁾. Indes sind die Versuche, dem abstrakten Motiv einen sinnfälligen Ausdruck zu verleihen, doch nicht so vereinzelt, wie man insgemein annimmt; vielmehr lassen sich eine ganze Reihe verschiedener Bildformen nachweisen³⁾.

Naturgemäß können für die Darstellung der Geistesgaben ebenso wie für die Wiedergabe der sieben Haupttugenden, deren Schwestern sie nach Gregor d. Gr.⁴⁾ sind, nur Symbole oder Personifikationen in Betracht kommen. Am häufigsten findet sich das den Heiligen Geist als dritte Person der Dreifaltigkeit charakterisierende Sinnbild der Taube auch zur Kennzeichnung seiner Gaben verwendet. Doch tragen in letzterem Falle die Tauben an Stelle des der Dreieinigkeit vorbehaltenen Kreuznimbus nur den einfachen.

¹⁾ Es ist bezeichnend, daß die Ährenmadonna in Weilheim (Schreiber a. a. O., S. 105) ihre Entstehung einer Anregung des Stadtpfarrers Joh. Damrich verdankt, der als erster in einer — mir vor Abschluß des Druckes nicht mehr zugänglichen — Schrift (Matthias Grünewald in »Die Kunst dem Volke«) die Mariendarstellung des Kolmarer Altares mit der Tempeljungfrau in Verbindung brachte.

²⁾ Bd. I, Freiburg i. B. 1928, S. 198 und 239. — ³⁾ Eine Zusammenstellung der Haupttypen findet sich in meiner »Christlichen Symbolik der mittelalterlichen Kunst«, 2. Aufl., Leipzig 1926 unter Nr. 830. —

⁴⁾ Moralia I, c. 28; II, c. 49.

Ob den sieben Tauben, die auf einem altchristlichen Strigelsarkophag im Thermen-Museum zu Rom eine Orans umgeben¹⁾, diese Deutung zukommt, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls sind der mittelalterlichen Kunst die die Gaben des Heiligen Geistes versinnbildlichenden Tauben keineswegs ungeläufige Attribute nicht nur Christi, sondern auch Marias. Als Beispiele ersterer Art nenne ich ein Fenstermedaillon in Saint-Denis aus dem 12. Jahrhundert mit dem zwischen den Personifikationen der Kirche und der Synagoge stehenden Christus, der auf der Brust eine Art Aureole mit sieben Tauben trägt²⁾, sowie ein Glasgemälde in der Kathedrale zu Le Mans aus dem 13. Jahrhundert, auf dem sechs Tauben den thronenden Christus umgeben, und die siebente von ihm im Arm gehalten wird³⁾. Aus der Zahl der Madonnenbilder hebe ich das des Antependiums der Walpurgiskirche zu Soest aus dem 12. Jahrhundert, jetzt im Besitze des Kunstvereins zu Münster i. W., hervor, das die Maria ohne Kind in Begleitung von sieben Tauben wiedergibt⁴⁾. Eigenartig ist ein Fenster mit der thronenden Madonna in der Kathedrale zu Chartres aus dem 13. Jahrhundert insofern, als nur sechs Tauben den auf dem Schoß der Maria sitzenden Christus umkreisen, während die siebente er selber ist (Abb. oben). Daß auch auf Darstellungen des Thrones Salomos, des Sitzes der Maria als der Mutter des wahren Salomo, diese Attribute nicht fehlen⁵⁾, ist ebenso begreiflich wie ihr Vorkommen auf Bildern des Jessebaums⁶⁾.



MARIA MIT DEN SIEBEN GABEN DES
HL. GEISTES. AUF EINEM FENSTER
DER KATHEDRALE ZU CHARTRES
13. JAHRHUNDERT

Gegenüber dem Symbol der Taube treten die anderen Versinnbildlichungen der Geistesgaben zurück. Der für das Gebiet der Allegorie und Symbolik überaus wichtige Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsberg (aus der Zeit zwischen 1165 und 1175) bringt auf einer Miniatur des präexistenten Christus⁷⁾ die ihn umgebenden sieben Tauben des Heiligen Geistes noch mit einer weiteren Versinnbildlichung der Geistesgaben in Verbindung, nämlich mit sieben Augen, die auf einem vor Christus stehenden Stein eingezeichnet sind, und deren Blicke der Richtung der einzelnen Tauben folgen. Der erläuternde Text sagt, daß dieser Stein, den der Prophet Zacharia (c. 3, 9 und c. 4, 10) sah, auf Christus hinweise, und die sieben Augen auf die Gaben des Heiligen Geistes. Jedoch bleibt die Verknüpfung der sieben Augen mit dem Stein aus der Vision des Zacharia in der Kunst eine Ausnahme; das Übliche ist — wie bekannt — ihre Verbindung mit dem apokalyptischen Lamm (Offenb. 5, 6). Noch ein drittes Sinnbild für die Gaben des Heiligen Geistes findet sich im Miniaturenschmuck des Hortus deliciarum — der siebenarmige Leuchter (2. Mos. 25, 31f.)⁸⁾. Doch begegnet man statt seiner weit häufiger den sieben brennenden Einzellampen der Apokalypse (4, 5) als Ausdrucksform dieser Symbolik, die im Mittelalter immerhin recht volkstümlich gewesen sein muß, da in sämtlichen erhaltenen Blockbuchausgaben des Apostolischen Glaubensbekenntnisses bei der Illustration des letzten Artikels »vom ewigen Leben« zur Andeutung der Gaben des Heiligen Geistes sieben brennende Lampen gewählt sind⁹⁾. Nur in ganz vereinzelten Fällen hat man bei der Versinnbildlichung der Geistesgaben zur Per-

¹⁾ Abb. bei O. Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst, I, Berlin-Neubabelsberg 1917, S. 108. — ²⁾ Abb. bei E. Mâle: Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. Deutsch von L. Zuckermann, Straßb. 1907, S. 204. — ³⁾ Abb. ebenda S. 199 und auch bei Künstle a. a. O., S. 240, Bild 88 (hier versehentlich als ein Stück des Antependiums aus Soest bezeichnet). — ⁴⁾ Abb. bei Heereman von Zuydwijk: Älteste Tafelmalerei Westfalens. Münster i. W. 1882, Taf. 2. — ⁵⁾ Apsisgemälde der Neuwerkkirche zu Goslar vom Ende des 12. Jahrhunderts (Abb. im Archiv für Niedersachsen Kunstgeschichte, hrsg. von Mithoff III, Taf. 22). — ⁶⁾ Gemälde im Karner zu Hartberg in Steiermark aus dem 13. Jahrhundert (Abb. in Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N. F. 28, Wien 1902, Taf. 10). — ⁷⁾ Herrade de Landsberg: Hortus deliciarum publ. par A. Straub et G. Keller, Strasbourg 1901, Pl. 25 und 21ter (Suppl.). — ⁸⁾ Ebenda Pl. 22 und 21bis (Suppl.). — ⁹⁾ Vgl. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft IV, Berlin 1907, Taf. 24 und XXIII, 1917, Taf. 12.



FLORENTINER SCHULE DES FRÜHEN 15. JAHRH. (ART MASOLINOS). THRONENDE MUTTERGOTTES MIT ENGELN UND DEN SIEBEN GABEN DES HL. GEISTES. KÖLN, SCHNÜTGEN-MUSEUM

sonifikation gegriffen. Durch sieben, teils männliche, teils weibliche Gestalten werden sie auf dem Fresko der Verherrlichung des hl. Thomas von Aquino in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz aus der Mitte des 14. Jahrhunderts gekennzeichnet in Gegenüberstellung mit den gleichfalls personifizierten sieben Planeten¹⁾. Und in ganz willkürlicher, wenig geschmackvoller Weise ist auf einer liturgischen Schüssel aus dem Ende des 12. Jahrhunderts in Xanten je eine Gabe des Heiligen Geistes mit einer Person des Alten Testaments und einem symbolischen Tier zusammengestellt (der Geist der Weisheit mit Adam und der Schlange, der Geist des Verstandes mit Abraham und einem Hahn usw.)²⁾.

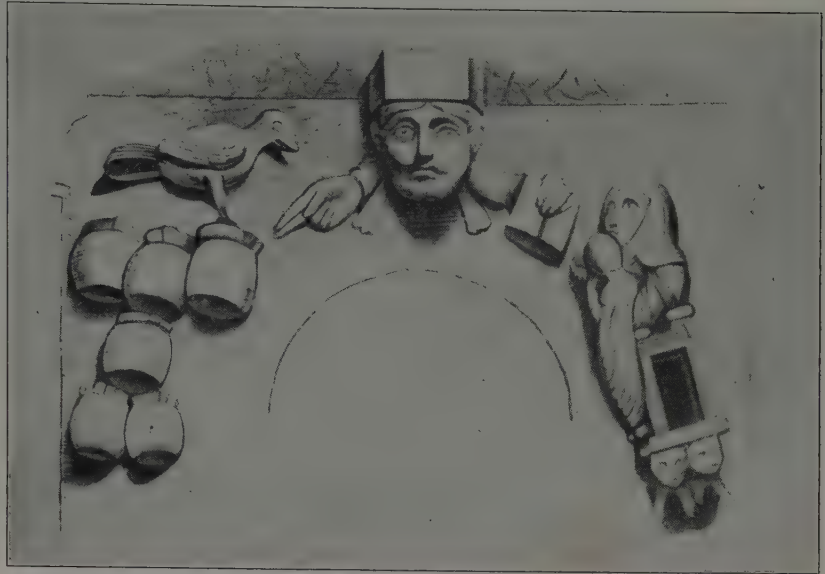
In den Schriften des Alten wie Neuen Testaments wird bei der Verleihung von Geistesgaben mit Vorliebe von einem »Ausgießen« gesprochen. Durch den Mund des Propheten Joël (3, 1) läßt der Herr verkünden: »Ich will meinen Geist ausgießen über alles Fleisch«, und Apostelgeschichte 10, 45 wird gesagt, daß auch auf die gläubig gewordenen Heiden die Gabe des Heiligen Geistes »ausgegossen« ward. In Anbetracht der Häufigkeit der Wendung ist jedenfalls die Frage berechtigt, ob dieser bildliche Ausdruck nicht auch den Künstlern für die symbolische Darstellung der Geistesgaben eine Anregung gegeben habe.

Paul Schubring hat uns im 25. Bande der »Zeitschrift für christliche Kunst« (XXV, 1912)³⁾ mit einem Gemälde des Schnütgen-Museums zu Köln aus der Florentiner Schule des frühen 15. Jahrhunderts bekannt gemacht, das die thronende Maria mit dem Jesusknaben, umgeben von zehn singenden Engeln darstellt (Abb. oben). Das Thema ist zwar ganz im hergebrachten Sinne aufgenommen, in der Ausführung aber geht der Maler vielfach seine eigenen Wege, worüber Schubring eine Reihe feinsinniger Beobachtungen angestellt hat. Am Schlusse seiner Würdigung heißt es dann: »Vor den Stufen des Thrones stehen sieben vergoldete Kupfervasen, Amphoren gotischer Art mit scharfer Randung, dickem, lastendem Bauch und vielfacher Buckelung. Diese bedeuten sicher etwas Allegorisches; vielleicht kann einer der gelehrten Leser dieser Zeitschrift zur Deutung verhelfen.«

Ich meine, in Erwägung des häufigen Vorkommens der Gaben des Heiligen Geistes in symbolischer Gestalt gerade auf Bildern der Maria mit dem Kinde dürfte wohl kein Zweifel bestehen, daß die etwas aufdringliche Anbringung der sieben prunkvollen Vasen vor dem Thron der Madonna doch nur als Anspielung auf die Geistesgaben verstanden werden kann. Mit dieser Erklärung scheint mir aber auch der Schlüssel gefunden zu sein für die Deutung einer Skulptur an der Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert, die hier als Abb. S. 115 wiedergegeben ist, und über deren Sinn heute noch gestritten wird. Gustav Heider⁴⁾ war der erste, der in dieser Gruppe eine Darstellung der Dreifaltigkeit erblickte. Nach ihm soll das Haupt in Verbindung mit der den Redegestus ausführenden Rechten und der das Buch haltenden Linken, zwischen denen Strahlen hervorbrechen, auf Gottvater hinweisen, das Kind auf dem Arm der weiblichen Gestalt (Marias) auf Gott den Sohn und die Taube als Symbol

¹⁾ Abb. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 17, Wien 1896, Taf. 6. — ²⁾ Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft 75, Bonn 1883, S. 62f.; Revue de l'art chrétien, Paris 1886, P. 325 f. — ³⁾ Sp. 135 f. nebst Taf. 4, die unserer stark verkleinerten Wiedergabe zugrunde liegt. — ⁴⁾ Die romanische Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich, Wien 1855, S. 212 f.

des Heiligen Geistes auf die dritte Person der Trinität. Die sechs Krüge aber werden von Heider auf das Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana (Joh. 2, 1 f.) bezogen, also auf die erste Manifestation des in Christus wohnenden Heiligen Geistes. Dieser Erklärung hat sich auch Josef Anton Endres in seinen die Heidersche Auffassung mehrfach ergänzenden Ausführungen angeschlossen¹⁾. Eine andere Auslegung hat neuerdings Ignaz Pamer



DER WELTENRICHTER, DIE MUTTERGOTTES UND DER HL. GEIST
SKULPTUR AN DER KIRCHE ZU SCHÖNGRABERN (N.-ÖST.), UM 1200
NACH DER ZEICHNUNG HEIDERS

vorgetragen in einem sehr beachtenswerten Aufsatz »Einiges über die romanische Symbolsprache und die Bilderfriese von Schöngrabern in Niederösterreich und St. Stephan in Wien«²⁾. Zunächst betont er mit Recht — was allerdings schon Heider selbst zugab —, daß die Charakterisierung Gottvaters auf der Schöngrabener Skulptur völlig abweiche von den sonstigen Bildern der ersten Person der Dreieinigkeit. Sodann wird füglich bemängelt, daß die Wiedergabe Christi als Kindes im Arm der Maria in keiner Weise der Bedeutung gerecht wird, die seiner Person in einer Darstellung der Trinität zukommt. Pamer lehnt deshalb die Heidersche Deutung der ganzen Gruppe als Wiedergabe der Dreieinigkeit ab. Vielmehr glaubt er, daß diese Vorstellung allein schon durch das oberste der Reliefs vermittelt werde, indem der Kopf Gottvater, das Buch (verbum Dei = Logos) Christus und der ausgestreckte Finger der Rechten den Heiligen Geist versinnbildliche. Zur Begründung des zuletzt ausgesprochenen Gedankens beruft er sich darauf, daß in dem bekannten kirchlichen Hymnus »Veni Creator Spiritus« der Heilige Geist ausdrücklich »digitus paternae dexterae« (Finger der Rechten Gottes) genannt werde. Über die übrigen Stücke der Skulptur äußert sich Pamer dann wie folgt: »Die anderen Figuren kennzeichnen die Erscheinungsformen, unter denen die Dreieinigkeit in das Leben der Menschheit eingegriffen hat; die zweite göttliche Person durch ihre Menschwerdung, versinnbildlicht durch die Jungfrau mit dem Kinde, das hier gegenüber der Darstellung der Dreieinigkeit tatsächlich in die zweite Linie gerückt erscheint; die dritte göttliche Person als Taube und dadurch, daß Christus durch sie seine Wunder wirkt; ‚Er tut Wunder durch den Finger Gottes,‘ heißt es in der Heiligen Schrift. Nun erklärt sich auch der Hinweis der Finger auf die Darstellung des Wunders und zwar gerade auf das Wunder zu Kana; denn dieses war das erste, durch das Christus in Erscheinung getreten ist.«

Ich vermag mich dem Heiderschen Deutungsversuche ebensowenig anzuschließen wie demjenigen Pamers, dessen tiefsinnige Begründung ein Maß theologischer Kenntnisse voraussetzt, das dem Durchschnittsmenschen jener Zeit schwerlich zugetraut werden darf. Mir scheint die Schöngrabener Skulptur einen ganz anderen Gedanken vermitteln zu wollen als denjenigen der Dreieinigkeit. Das oberste Stück ist nimmermehr eine Darstellung Gottvaters, sondern eine Wiedergabe des Weltenrichters Christus, allerdings in Kurzschrift, aber immerhin mit Unterstreichungen der für dieses Bild charakteristischen Merkmale der im Rede- oder Segensgestus erhobenen Rechten und des von der Linken gehaltenen Buches des Lebens. Daß die Gruppe rechts Maria auf dem Löwenthrone mit

¹⁾ Die christliche Kunst, VII (1910/11), S. 307 f. — ²⁾ Ebenda, XXI (1924/25), S. 165 f.

dem Jesusknaben im Arm vorstellt, wird allgemein anerkannt. Nur ist das Relief in Betracht des Zurücktretens Christi gegenüber seiner Mutter nicht als Versinnbildlichung der zweiten Person der Trinität aufzufassen — wie Heider will —, sondern als symbolischer Ausdruck der Menschwerdung Christi. Was nun die übrigbleibende linke Gruppe anlangt, so ist ihre herkömmliche Zerlegung in zwei Teile, die Taube und die sechs Krüge, nicht angängig. Beides bildet vielmehr eine Einheit. Das erhellt — von Gründen der Symmetrie ganz abzusehen — aus der allereingsten Verbindung der Taube mit dem ersten der Gefäße. Damit fällt aber auch sowohl die Deutung der Taube als Sinnbild der dritten Person der Dreieinigkeit wie die Auffassung der sechs Krüge als symbolische Wiedergabe des Wunders zu Kana. Der Zweck der Darstellung dieses Reliefs kann meines Erachtens nur in einem Hinweis auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes gesucht werden. Daß es bloß sechs Gefäße sind und nicht sieben, ist nicht auffällig, da das siebente eben durch die Taube ersetzt wird, genau so wie auf dem Glasgemälde zu Chartres (Abb. S. 113) Christus eine der sieben Tauben vertritt.

Bei einer solchen Erklärung der Skulpturen ergäbe sich als theologischer Gehalt des Bildwerks etwa folgendes: Zwei Heilmittel sind dem Gläubigen geboten, um vor Christus im Gericht zu bestehen, einmal seine Menschwerdung und zum anderen die Verleihung der Gaben seines Geistes. Bei diesem die Erlösung der Menschheit in den Vordergrund rückenden Gedankengange ist es aber auch weit begreiflicher als bei einer Bezugnahme auf die Trinität, daß an der Schöngrabener Kirche gerade unter unserer Gruppe ein Relief mit der Darstellung des Sündenfalls angebracht wurde.

DER GÖRLITZER FLECKELTEPPICH VON 1789

Von ALFRED SCHELLENBERG

Das charakteristischste Merkmal der schlesischen Kunstgeschichte ist ihre Vielseitigkeit. Es gibt kaum einen Zweig des Kunsthandwerks, der in Schlesien nicht betrieben worden wäre und achtbare Leistungen aufzuweisen hätte. Schlesiens gewaltige gotische Zinnkannen, sowie seine hervorragenden Goldschmiedearbeiten sind bekannt, wenig dagegen wußte man bisher von der Vielseitigkeit und dem Reichtum seiner ausgezeichneten, z. T. einzig dastehenden Arbeiten in der Textilkunst. Schon früh lassen sich hier Beziehungen zur Oberlausitz feststellen.

Das älteste Meßgewand und zugleich auch die älteste Stickerei Schlesiens ist die tatsächlich aus der Zeit der hl. Hedwig stammende sogenannte »Hedwigskasel« von Heinrichau mit auf rotseidenem Stab eingestickten figürlichen Szenen, in einem noch stark byzantinisch gebundenen Stilcharakter. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts steht auch die Oberlausitz unter dem Einfluß des schlesisch-böhmischen Kunstkreises; eines der schönsten deutschen Beispiele jener Zeit ist die Görlitzer Kasel mit dem monumentalen applizierten Christus und der anbetenden Magdalena. Am Ende des Jahrhunderts ist die Gipfelleistung spätgotischer Reliefstickerei das berühmte Breslauer perlenbestickte Dorsalkreuz des Kanonikus Helentreuter von der Kreuzkirche. Die schlesischen Gobelins der Renaissance sind ohne künstlerische Bedeutung, wie auch die Stickkunst dieser Zeit keine Meisterarbeiten hervorgebracht hat. Dafür aber trat Schlesien im 17. Jahrhundert mit den zu den größten Seltenheiten gehörenden — außerhalb Schlesiens und des Elsaß sind nur noch drei Arbeiten bekannt in Halle, Berlin, Passau — gestrickten Teppichen, Arbeiten der Barettmacher und Strumpfstricker, an die Spitze der deutschen Produktion auf diesem Gebiete. Im Barock und Rokoko erlebte dann die schlesische Stickkunst in den Klöstern, so besonders in Breslau und Trebnitz eine wundervolle Blüte, die den besten deutschen Stickereien dieser Zeit sich an die Seite stellt. Und unter Friedrich d. Gr. schließlich entstanden jene herrlichen figürlichen farbigen Damastdecken, die mit den gleichzeitigen sächsischen und böhmischen den Höhepunkt der deutschen Damastweberei darstellen.

Die umfangreiche Breslauer Textilkunst-Ausstellung der Schlesischen Wertschau im Sommer 1927 vermittelte über die soeben in großen Strichen skizzierte Entwicklung der schlesischen Textilkunst einen ausgezeichneten Überblick. Auf ihr war auch ein Teppich zu sehen, der nicht nur durch seine eigenartige technische Behandlung, sondern auch durch seine naive, so ganz individuelle, im höchsten Maße künstlerische Leistung eine ungewöhnliche Beachtung fand; es war ein Fleckelteppich mit der Jahreszahl 1789.



DER GÖRLITZER FLECKELTEPPICH VON 1789
 APPLIKATIONSARBEIT EINES SCHNEIDERS AUS GÖRLITZ IN DER »NEISSER GASS« 2,15×2,15 m
 GÖRLITZ, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Als ich s. Z. das Material für die eben erwähnte Ausstellung zusammenbrachte und von Pfarrhaus zu Pfarrhaus, von Kloster zu Kloster, von Schloß zu Schloß, von Museum zu Museum fuhr, fand ich auch in dem Görlitzer Kaiser-Friedrich-Museum einen zuvor kaum beachteten, zusammengerollten Teppich. Beim Aufrollen war ich des höchsten überrascht von der Farbenfreudigkeit und der bei aller volkstümlichen Darstellungsart ungewöhnlichen künstlerischen Leistung. Von dem inzwischen verstorbenen Museumsdirektor Prof. Feyerabend erfuhr ich, daß er ihn von einem Zittauer Herrn vor dem Kriege erworben habe, der in ihm nur die Arbeit eines schrullenhaften, um nicht zu sagen verrückten Vorfahren sah, eines Schneidermeisters, der in der »Neisser Gass« in Görlitz chemals sein Handwerk ausübte.

Durch die Breslauer Ausstellung wurde auch für die Kunstgeschichte die Bedeutung dieses Teppichs sichergestellt. Ich zitiere nur eine Stelle aus Konrad Hahn's Werk »Die deutsche Volkskunst«: »Mitunter steigt die simple Handhabung der Ausschneide- und Applikationskunst von der Kammtasche aus Holstein über das Lappenbild aus Feucht-

wangen bis zu dem großartigen Fleckelteppich aus Görlitz hinauf, der wohl eine Glanzleistung volkstümlicher Arbeit bedeutet, und den man durchaus dem gestrickten Teppich aus dem Kloster Wienhausen an die Seite stellen kann« (S. 95).

Betrachten wir nun den Teppich. Er mißt 2,15 m im Quadrat und besteht aus mosaikartig aneinandergenähten, gewöhnlich durch Biesen voneinander getrennten einzelnen Applikationen verschiedenster Stoffarten in Seide, Leinen, Damaste, Wolle usw.; diese sind also nicht etwa auf einen festen Grund aufgenäht. Der ganze Teppich wurde erst nach seiner Fertigstellung mit einem blauweißkarierten Züchenstoff (ähnlich der Kasernenbettwäsche) abgefüllt. Die einzelnen Szenen tragen zuweilen auch Stickereien, so sind z. B. alle Schriftzeichen, Pflanzen, Sterne, Blitze, Flammen, aber auch das Meer in feinem Kettenstich ausgeführt. An den Köpfen ist richtiges Menschenhaar aufgeklebt, die Fellkleidung dürfte aus natürlichen schwarzen Hunde(?)haaren bestehen, die Mittelpunkte der ornamentalen Sternmuster tragen Perlmutterknöpfe, Bücher sind durch aufgeklebte, z. T. beschriebene Papierstücke wiedergegeben. Merkwürdig ist eine mit zwei Schnürbändern zusammenknüpfbare Klappe auf der linken (vierten) Seite, deren Zweck nicht recht ersichtlich ist. Der Teppich ist nicht ganz vollendet worden; vielleicht ist der Meister über seinem Werk gestorben: bei einzelnen Namen sind statt der gestickten Schrift nur mit Bleistift geschriebene Schriftzeichen stehengeblieben.

Komponiert ist der Teppich nicht als Wandbehang, sondern als Decke für einen quadratischen Tisch. Eine 19 cm breite, von einer Spruchborte abgesäumte figurenreiche Bortenkante wird durch eine schmale Spruchborte gegen ein quadratisches Mittelstück abgegrenzt. Das Mittelstück selbst besteht aus einer Bilderkomposition (46 cm) und einer etwa 11 cm breiten, als Rahmen gedachten Borte mit figürlichem und ornamentalem Schmuck. Die Bilder sind von den vier Quadratseiten aus entwickelt, so daß jede Seite ihre besondere Sicht hat. Im Herzstück der Decke ist ein sternartiges Gebilde mit der Darstellung der Kreuzigungsszene, die durch die Richtung der Figuren wie auch der eingestickten Jahreszahl nach jener Quadratseite weist, die als Anfang des historischen Ablaufs der Bilderszenen und damit als Ausgangspunkt der Betrachtung gedacht ist.

Diese Seite zeigt uns in der Kantenmitte Adam und Eva im Paradies vor dem Sündenfall. Zur Linken dieses Bildes steht ein Totengerippe, das Augen und Gedanken zum Brudermord des Kain hinüberlenkt. Der Abschluß der linken Seite findet Abraham beim Opfer. Rechts der Paradiesszene erblicken wir neben dem Sündenfall eine Idylle: Adam, vom Felde heimkehrend, bringt seiner Eva, die mit Kain und Abel unter einem Zelte sitzt, einen Blumenstrauß.

Und nun dichtet des Meisters Nadel weiter. Er führt uns rechts um den Teppich herum. Die nächste Seite bringt uns die Arche Noah, das Dankopfer am Ararat und dann die Geschichte von Sodom und Gomorra mit der Erstarrung von Lots Frau zur Salzsäule. Die nächste Seite beginnt mit dem Turmbau zu Babel, zeigt weiter das Rote Meer und seine Opfer, ferner Moses mit den Gesetzestafeln und die Zelte im Lager der Kinder Israel. Die letzte und vierte führt uns mit einem Sprung aus dem Alten Testament in das Neue. In der Mitte die köstliche Szene von Christi Geburt. Zur Linken die herannahenden Weisen aus dem Morgenlande, zur Rechten unter einem Engelreigen die Verkündigung an die Hirten und anschließend die Szene mit Simeon und die Taufe im Jordan. Das mittelste Stück der Decke setzt die Erzählung fort. Wir sehen zunächst oberhalb der Verkündigung Christus mit den schlafenden Jüngern am Ölberg. Und nun entwickeln sich die Szenen in umgekehrter Richtung in ihrer historischen Folge von rechts nach links. Es folgt der Auszug der Schächer, Christus vor Pilatus und dem Hohenpriester, die Kreuztragung mit Simon von Kyrene und schließlich im Mittelpunkt der Decke die Kreuzigung selbst, darunter die frommen Frauen.

Man erkennt bei diesem Teppich eines sofort. Er ist ohne irgendeine Vorlage, vollkommen selbständig von einem frommen Mann aus der Einfalt, aber auch aus der Fülle eines tiefen gläubigen Herzens heraus gedichtet, und zwar in der Sprache, die ihm, dem Schneidermeister am geläufigsten war, in der Sprache der Nadel. Und es ist erstaunlich, wie mit den primitivsten Mitteln Wirkungen erzielt sind, die diesen Teppich zu einem Glanzstück volkstümlicher Kunst werden lassen.

Als sich dieser Schneidermeister seine Aufgabe stellte, die ihn sicher viele Jahre beschäftigte, ging er mit dem Mut des Frommen und der unverbildeten Naivität des Mannes aus dem Volke an die Arbeit heran. Er war unbeschwert von jeder realistischen



MITTLERER AUSSCHNITT AUS DEM GÖRLITZER FLECKELTEPPICH
DIE PASSIONSSZENEN

Kunstdoktrin und schuf in der gleichen Art, wie irgendein ländlicher Schreiner seine Krippenfiguren schnitzte, sein Werk. Immerhin muß er sich seines Könnens bewußt gewesen sein, denn es dürfte schwer fallen, auch nur für die kleinste Einzelheit eine Vorlage zu finden. Das ist eben das Großartige an diesem Stück Volkskunst, daß es einmalig ist, ganz individuell, und daß es trotzdem so stark den Geist von etwas Allgemeingültigem atmet. Dieser Teppich hat im kleinen den gleichen Wurf wie etwa unser Nibelungenlied, das ein Epos, vom ganzen Volke geschaffen, doch nur im einzelnen von mehreren gedichtet und gesungen werden konnte. Vielleicht sollte man gar nicht nach dem Namen dieses Schneidermeisters in der Neißer Gaß forschen und dem Teppich seine schöne Anonymität lassen.

Die Schönheit des Teppichs liegt mehr in seinen Einzelheiten als in dem etwas bunten Ganzen. Es sind Bilder darunter von einer malerischen Kraft und einer suggestiven Eindringlichkeit der Zeichnung, die man nicht anders als wirkliche künstlerische Weisheit bezeichnen kann. Die in feinen grauen, auf Weiß und Schwarz hin entwickelten Pastelltönen gehaltene Kante mit der Paradiesszene nimmt das impressionistische Rezept schon sieben Jahrzehnte vorweg.

Im Gegensatz hierzu ist an der rechten anstoßenden Kante die Szene von Sodom und Gomorrha mit den rot-gelb aufzuckenden Flammen von jener expressiv-volkstümlichen aufschreienden Farbenfreude ähnlich jener auf dem bekannten Neuruppiner Bilderbogen, nur mit dem großen Unterschiede, daß der Verfertiger unseres Teppichs bewußt jeden Naturalismus verschmähte und zu einer prachtvollen Stilisierung kam. Schatten und Perspektive kennt er nicht. Es gibt nur Flächen über- und nebeneinander. Herrlich das folgende Bild des Turmbaus zu Babel! Mit ein paar Figuren zaubert er Massen, das Rote Meer ist ein rotes Meer. Es besteht aus braunrosa, silbergrauen und blauen parallel zueinander laufenden Fäden (bei aller Köstlichkeit der Naivität in der Farbenwirkung bewundernswert).

Neue Überraschungen, neue Freuden werden dem Beschauer. Monumental klingt das Alte Testament aus in dem gewaltigen Moses, der um Haupteslänge die andern überragt, er behauptet sich sogar als Mittelpunkt in der erstaunlich geschickten Anordnung der Zelte Israels, idyllisch beginnt das Neue Testament mit dem Bauernpaar, das mit seinem Kinde in der offenen Scheuer, umgeben von den Tieren, die die Chronisten verzeichnen, sitzt und die Huldigung der Weisen für den Neugeborenen entgegennimmt. Geradezu ein Meisterstück in Farbe und Komposition ist der Engelreigen. Für den Künstler spielt die Geschichte Christi in der Gegenwart, und zwar in Görlitz und Umgebung. Man betrachte daraufhin einmal das Klappenbild mit Simeon, Maria und Joseph und der Magd, es sind nichts anderes als Bauern der Oberlausitz in der ihnen eigenen Tracht.

In dem Mittelstück der Decke häuft sich das Geschehen auf verhältnismäßig kleinem Raume. In dieser Fülle drängt sich Bild an Bild und das Tempo hastet zur Katastrophe. Die Schächer kommen mit Speießen und Stangen, das Rot — wir sind im Jahre der Revolution — schreit aufreizend von ihren Mützen, dann kommt eine kleine Pause scheinbarer Ruhe: die Verhöre Christi, Pilatus ist ein fetter, prächtiger Türke, und auf der andern Seite bringt das Militär neue malerische Akzente: Uniform rot und blau und der Hauptmann auf steigendem Roß, zum Abzeichen seiner hohen Charge mit grün gefüttertem Mantel, rosa Ärmeln und großen Kürassierstiefeln über weißen Hosen. Ausgezeichnet die Kreuztragung mit dem nachkommenden Volk, unter diesem Stadtfrauen in vornehmer Tracht.

Man hat fast den Eindruck, als habe der Meister über dem Erzählen das Maß doch ein wenig aus dem Auge verloren, insofern als ihm nur ein kleiner Platz für den Höhepunkt seiner Erzählung, für die Kreuzigung übrigblieb, und noch dazu ein Platz in einer merkwürdigen Unregelmäßigkeit der Form. Und doch liegt vielleicht gerade in diesem Irregulären ein besonderer Reiz, würde ein quadratisches oder rundes Mittelstück das Improvisierte der ganzen Konzeption direkt zerstören.

Die Kante um das Mittelstück ist abwechselnd aus einem bunten Sternenornament und einer Heiligenfigur, deren Namen eingestickt, bzw. wo nicht fertig, eingezeichnet ist, zusammengesetzt. Man kann von ihr nicht einmal sagen, daß sie einen etwas ruhigeren Rahmen um das bewegte Mittelstück abgebe, im Gegenteil, sie selbst ist in sich so fertig, daß sie zunächst für das Auge mit dem Zentrum eine Einheit bildet, und sich dadurch deutlich von der viel ruhiger wirkenden Bortenkante abhebt.

Man muß an ein solches Werk mit ganz anderen Voraussetzungen herangehen als etwa an das eines irgendwie in der Kunstgeschichte mit Namen feststehenden Malers. Dieser Teppich entstand nicht für ein großes Publikum, er ward erdacht und ernadelt von einem Schneider für sich und seine nächsten Angehörigen. Er wollte keine Kunst schaffen, sondern nur ein Werk zur Ehre Gottes, zur Freude, zur christlichen Erbauung für sich und seine Familie.

Daß dieses Werk aber eine Schöpfung wurde, die wir heute unter die schönsten Leistungen volkstümlicher Kunst zählen, hat darin seine Begründung, daß auch in diesem Schneider ein Erbe lag, das unter anderen Lebensbedingungen gewiß ihn in die Reihe der großen, ihrem Namen nach bekannten Künstler gestellt hätte.

Rundschau

Grundsätzliches

DER NEUE KARDINAL-ERZBISCHOF VON PARIS ÜBER MODERNE RELIGIÖSE KUNST

1927 bei Gelegenheit der Tagung der Journées d'Art Catholique sprach der neue Erzbischof von Paris, Mgr. Verdier, damals noch Professor an der Pariser katholischen Universität, über Kirche und religiöse Kunst. Wir entnehmen diesem Vortrag die nachfolgenden bemerkenswerten Ausführungen über die Einstellung zur modernen religiösen Kunst.

»Liebe zur Vergangenheit! Warum muß ich auch hier daran erinnern, daß das Beste hienieden — ich sage nicht das übelste Schicksal —, aber doch seine Schattenseiten hat. Diese Liebe zur Vergangenheit kann leicht exklusiv werden und zu einer zurückhaltenden, wenn nicht gar feindlichen Einstellung führen gegenüber lobenswerten Versuchen künstlerischer Erneuerung. Und doch hat der Meister gesagt, daß man aus seinem Schatz nova et vetera, Neues und Altes entnehmen soll. Als er diese Worte sprach, schloß er aus seinem Gedankengang sicherlich die religiöse Kunst nicht aus. Sehen wir uns vor, wir vom Klerus, hier weniger hohen Beweggründen zu gehorchen. Jede Umstellung verlangt eine Anstrengung und jede Anstrengung fällt unserer armen menschlichen Natur schwer.«

Weiter: »Auf dem religiösen Gebiet, wo das Gefühl einen so großen Platz einnimmt, gefallen uns die Dinge besonders durch die Erinnerungen, die sie wachrufen und durch die Eindrücke, die an ihnen haften. Wir lieben und ziehen allem andern vor das anspruchslose Kruzifix unserer Mütter, das bunte Bildchen, vor dem sich unsere Hände zum erstenmal falteten, das fromme Lied unserer Erstkommunion. Diese Liebe und diese so sehr berechtigten Erinnerungen können jedoch leicht unsere Einstellung bedingen und uns ungerecht machen gegen das, was diesen lieben Dingen nicht ähnlich ist. Wenn nun noch, so schließt Mgr. Verdier seine Ausführungen, Trägheit, Routine oder Unwissenheit ihr Teil beitragen, kommt es dahin, daß jede Erneuerung von vornherein abgelehnt wird. Das ist ungerecht und gefährlich zugleich.«

R. M. ST.

Berichte aus Deutschland

RELIGIÖSE EINKEHR FÜR BILDENDE KÜNSTLER IN BEURON

Engere Fühlungnahme der Künstlerschaft aus den Diözesen Rottenburg-Freiburg

Wenn alle Stände vom Arbeiter bis zum Akademiker Einkehrtage und Exerzitien halten, da sollen diejenigen nicht der Verinnerlichung leben, welche auf Altarblätter und Kirchenwände ihr Credo und Sanktus schreiben? Die Geheimnisse des Opferaltars erheben im Gral heiliger Kunst?

So konnte der Kunstverein der Diözese Rottenburg jetzt zum zweiten Male die Tore der Erzabtei Beuron sich öffnen lassen für Künstler mit spezifisch religiöser Richtung ihres Schaffens und zwar aus der Heimatsdiözese wie aus der Erzdiözese Freiburg. Über dreißig Teilnehmer waren erschienen und verlebten vom 8.—12. November unvergeßliche Tage in der Erzabtei. Denn zum rein Religiösen trat eine Atmosphäre, die ein künstlerischer Hauch durchzog. Die Erzabtei fühlt, wie Erzabt Dr. Raphael Walzer in seiner Eröffnungsansprache ausführte, eine gewisse Vorliebe für die Diener der hl. Eucharistie im Laiengewande. Ja, der hochwürdigste Herr bekannte sich in seinem Willkommgruß zur Kunst der Gegenwart, wenn er sie auch in manchem Punkt veredelt wissen möchte. Im übrigen wandte er auf die Tagung das Wort an: »Das Mönchtum braucht die Kunst, die Kunst braucht das Mönchtum.« Die Künstler sollen keine Mönche werden, aber sie sollen in solchen Einkehrtagen schöpfen aus der Tiefe, Größe und Schlichtheit des monastischen Gedankens und aus all dem, was unsere Kultur groß, reich und schöpferisch machte...

Die großen Inschriften über den milden, vorwinterlich-stillen Einkehrtagen lauteten: »Bild des Unsichtbaren«, »Gestalt der Gnade«, »Be-seelte Form«, »Priester der Kirche«, »Glied Christi«. Über diese Themate sprach P. D a m a s u s Z ä h r i n g e r, gewiß kein Riese von Gestalt; dessen Persönlichkeit trat aber ganz zurück, wenn er die großen Gemälde der Ideen des Göttlichen zeichnete und er die Seelen wahrhaft über die Schwelle der Ehrfurcht und des Heiliggroßen in Gott und Kirche führte.

Die beiden anderen Träger der Einkehrtage im Ordenshabit sind ebenfalls vielen Lesern der »Christlichen Kunst« bekannt: es sind die H. H.

PP. Anselm Manser und Willibrord Verkade. Sie zählen zum »Großen Generalstabe« dieser Einkehrtage. Ersterer hat viele Berührungspunkte mit Gebieten heiliger Kunst; er ist wie erfüllt mit Ehrfurcht vor dem behandelten Gegenstande. P. Verkade aber gehört direkt zur Kunst, ist Fleisch vom Fleische der Tempeldiener an der bildgewordenen Gottesidee. P. Anselm behandelte die liturgischen Farben im kirchlichen Leben und die Sinnbildlichkeit des christlichen Altars. P. Verkade das Thema »Lebensstil und Kunststil«, geschöpft aus reicher Lebenserfahrung, durchsonnt mit goldenem Humor.

Einem Bedürfnis der Teilnehmer kam die Erörterung praktischer Themate der Kunstpflege entgegen. So hatte es der Vorstand des Diözesankunstvereins, H. H. Pfarrer Pfeffer, die treibende Kraft dieser seelischen und körperlichen Erholungstage im Frieden Beurons, es übernommen, über »Kirchenrecht und Kirchenkunst« zu sprechen. Der Vortrag ließ im Schwung ihrer Sprache so recht die hohe Auffassung erkennen, die Herrn Pfarrer Pfeffer beseelt über Ziele und Aufgaben der ars sacra. Zunächst wurde die höchste Aufgabe der Kirche gezeichnet, die Menschen zu Christen umzugestalten, in einen anderen Christus umzuwandeln. Zur Erfüllung dieser Aufgabe stehen der Kirche zweckentsprechende Mittel zu Gebote, die Glaubenslehre, Gnadenmittel, Sakramente, Meßopfer, Eucharistie. »Auch die Kunst, diese Himmelstochter, nimmt sie in ihren Dienst. Nicht um ihrer selbst willen, sondern als Dienerin des Allerhöchsten, als Erzieherin hin zu Christus. Paulus sagt: »Alles ist euer, ihr aber seid Christi.« Die Kirche nimmt die Kunst unter ihre Fittiche, nährt sie mit ihrem Herzblute, erfüllt sie mit großen Gedanken, gibt ihr hohe Ziele, verleiht ihr eine neue, heilige, man kann sagen von der Sonne des Glaubens und der Gnade beschienene höhere Stufe von Leben, ein göttliches Leben. Die Kirche erlöst die Kunst von ihrer Erdgebundenheit und Ichbezogenheit, erobert sie für das Gottesreich, gibt ihr eine unermessliche Veredelung und Vertiefung... Die Pflege der Kunst fließt aus der katholischen Grundüberzeugung, daß alles Wertige, alles was aus unverfälschter, reiner Natur stammt, Gott zugehört und ein Heimatrecht in seinem Reiche hat. So zeigt die Kirche ihre Wertebewahrung auf der ganzen Linie, Weltoffenheit im umfassendsten und edelsten Sinne. Das Dienen der Kunst in der Kirche ist jenes Dienen, von welchem Hettinger sagt: »Nicht Sklavin ist sie, die Kunst, noch eine Magd, sondern eine Freigeborene, eine Himmelstochter, die darum den Blick nach oben richtet, weil sie von oben stammt.«

Es liegt aber in der Natur der Sache, daß die Kirche ganz bestimmte Forderungen an die Kunst stellt, daß gewisse, ganz konkrete Bindungen bestehen. Sie zu kennen, ist für den Künstler und Auftraggeber von gleichem Wert. Das Referat griff dann zurück auf die einschlägigen Bestimmungen des Kirchlichen Rechtsbuchs, näherhin auf die Canones 1164 und 1279 und auf den Erlaß des Hl. Stuhls vom 1. September 1924, mit seinen Bestimmungen über die kirchliche Denkmalspflege und über die Gegenwartskunst. Hier wurde der klare Wille des Hl. Vaters besprochen, daß das kirchliche Erbe der Vergangenheit in den einzelnen Kirchen unverkürzt und sicher erhalten, der Nachwelt übermittelt und in einer der Religion wie der Wissenschaft und Kunst

würdigen förderlichen Weise verwaltet werde. Der Erlaß verlangt weiter ein unmittelbares und lebendiges Verhältnis zu den Interessen und Problemen der kirchlichen Denkmalspflege, also eine entsprechende Schulung schon der Theologiestudierenden, fachmännische Ausbildung besonders befähigter Persönlichkeiten in Archäologie und christlicher Kunst, auf den Hochschulen, ein entsprechendes Augenmerk auf die kirchlichen Denkmäler von seiten der Bischöfe bei Visitationen, die Errichtung und gute Einrichtung von Diözesanmuseen... Der Geistliche soll sich eine hinreichende künstlerische Bildung und einen ausgesuchten Geschmack für das Schöne erwerben, um sichere Werturteile über vorhandene Kunstwerke abzugeben, um bei Neubauten und Kirchenvergrößerungen, beim Auftrage neuer Arbeiten und bei Ankäufen sich zurechtfinden zu können; das alles ohne sich an die Stelle berufsmäßiger Künstler setzen zu wollen. Der Vortrag ging auf Einzelheiten der kirchlichen Denkmalspflege näher ein und behandelte dann im besonderen den Kanon 1164.

Bei seinen Schlußfolgerungen kam Pfarrer Pfeffer zur Feststellung: »Zwischen den Forderungen des Kirchenrechts und dem menschlichen Subjektivismus kann eine Spannung eintreten. Auf der einen Seite steht das mit dem katholischen Autoritätsprinzip gegebene Recht der Kirche, an die Kunst bestimmte Anforderungen zu stellen. Auf der anderen Seite steht der Wunsch und das Streben des Künstlers, ganz nach seinem subjektiven Empfinden ein kirchliches Kunstwerk zu formen. Wohl scheinen die kirchlichen Verordnungen, Gesetze und Normen, also starre Gegebenheiten die freie Bewegung des Geistes einzuengen. Die kirchliche Autorität ist aber ein notwendiges Korrelat zum übernatürlichen Charakter der Offenbarung.« Pfarrer Pfeffer kam eben von der Trierer Generalversammlung für Christliche Kunst. So begreift es sich, daß er auch zurückgriff auf das Wort des dortigen Oberhirten: »Die Kirche kann keine Kunst fördern, die alles Vergangene verneint; ebensowenig wird sie aber neue Formen verwerfen, wenn in ihnen sich religiöser Geist offenbart. Ja sie wünscht und begrüßt eine Zeitkunst und läßt dieser Kunst ihre Freiheit. Aber in der Sorge um die ihr anvertrauten Seelen und im ureigensten Interesse der wahren christlichen Kunst wird sie immer mit ihren Forderungen einen Damm aufrichten gegen Willkür und reinstem Subjektivismus. Wird auch warten können und warten müssen, bis die Zeitkunst geläutert und würdig ist, ins Heiligtum einzutreten. Denn der Auftrag der Kirche ist und bleibt vor allem ein religiöser, nicht ein kultureller, so sehr dieser letztere auch von der Kirche in ihrer Forderung wirklicher Kunstwerke und deren Förderung beachtet wird und beachtet werden muß...«

Bischof Dr. Sproll übermittelte durch den Mund des Redners seinen Gruß und Segenswünsche.

Was Beuron in den Tagen des 8.—12. November sonst bot an Eindrucksmächtigem, sei übergangen, obwohl ein stilles Heimweh nach den seelischen Höhenstunden im Herzen fortlebt. Hier sei nur noch die aus Anlaß des Ordenshochfestes des hl. Martinus gehaltene Akademie im Festsaal registriert.

Männerchöre und ein Streichorchester, je zusammengesetzt aus Mitgliedern des Konvents, sorgfältig vorbereitet und schwungbeseelt durch-

geführt, boten den Gästen eine Überraschung im wahren Wortsinne. Der Dirigent P. Corbinian, machte seine Studien in Salzburg. Unter anderem wurden Chöre aus der »Deutschen Messe« von Schubert und eine Sinfonie Beethovens aufgeführt. Die Veranstaltung in dem festlichen Raum bot ein selten-eindrucksvolles Bild, wenn auch ein gewisser gemessener Ernst auf dem Ganzen lag und oben am Wandgesimse Grüße herunterleuchteten wie dieser: »Frömmigkeit gibt Frohsinn und Freude!« So wie wir musizieren hörten, mögen die jungen Ordenskleriker in den Prachtsälen der Abteien zu Schussenried, Ottobeuren, Kremsmünster auch einst klassische Musik gepflegt haben. Beuron führt eine alte Tradition weiter!

Einen Schluß auf die Auswirkung des Einkehrtages gab schon der Abschied am Abend des 11. November. Vorstand Pfarrer Pfeffer begrüßte die Fühlungnahme badischer und württembergischer Künstler und das frisch pulsierende Leben auf dem Gebiet der Kunst in der Diözese Rottenburg. Redner ermunterte die badischen Künstler, nach dem Beispiele der württembergischen ebenfalls zum Zusammenschlusse zwecks gemeinsamer Förderung der religiösen Kunst. Auch bei der in Trier tagenden Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst habe sich die praktische Pflege religiöser Kunst nach gewissen landsmannschaftlichen Bedingtheiten ergeben. Dann folgte ein warmempfundenes Dankeswort an die Redner bei der Veranstaltung, ein nicht minder herzlicher Dank für die herzensoffene Aufnahme im Kloster. Den besonderen Dank an Erzbischof Pfarrer Pfeffer gemeinsam mit Kunstmaler Ludwig Schmitt-Stuttgart ab, nachdem Regierungsbaumeister Herkommer schon am Tage zuvor hatte abreisen müssen. Ludwig Schmitt hatte auch außerhalb der Tagesordnung, aber getragen von alloseitigem Interesse, auf der Tagung einen Lichtbildervortrag gehalten: »Das Bild Christi im Wandel der Zeit.«

Fritz Möhler-Schw.-Gmünd verwies auf die ernste wirtschaftliche Lage der Künstlerschaft, begrüßte das Zusammenarbeiten der württembergischen mit den badischen Kollegen und regte eine beiderseitige Austausch-Ausstellung an.

Ludwig Schmitt-Stuttgart dankte dem Diözesankunstverein, insbesondere seinem Vorstande für die praktische Förderung der katholischen Künstlerwelt, für die Abhaltung solcher Einkehrtage und das durch sie vermittelte unauslöschliche seelische Erleben, nicht minder für die Stuttgarter Ausstellung 1928. Die vom Kunstverein getätigte Zusammenfassung der religiös tätigen Künstlerschaft der Diözese habe sich schon jetzt als segensvoll erwiesen. Auch dieser Redner dankte dem Kloster für seine Gastfreundschaft.

Regierungsbaumeister Scheid-Pforzheim sprach ein Dankwort namens der badischen Künstler, welche der Einladung nach Beuron gefolgt waren.

Stadtpfarrerverweser Endrich-Buchau endlich ermunterte unter dem Symbol der »eisernen Kugel« zum Optimismus trotz allen Zeitendrucks und bat um Vertrauen gegenüber dem Klerus, welcher besonders in seinen jüngeren Kräften den Wunsch hege, mit den Trägern der religiösen Kunst in engere Fühlung zu treten.

Dieser Art drängten die Empfindungen nach außen und das Erleben der seelische Nachhall von Tagen, auf denen wahrhaft ein Schimmer vom Magnifikat lag.

A. Pfeffer-Rottenburg

ALTE KUNST AUS KÖLNER PRIVAT-BESITZ. RENAISSANCE UND BAROCK IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN

Es ist eine gute, alte Sitte der Kunstsammler Kölns, von Zeit zu Zeit das Beste ihres Besitzes im Kunstverein der Öffentlichkeit vorzuführen. Die bisherigen Ausstellungen haben gezeigt, daß das Mittelalter und die Gegenwart die von den Kölner Sammlern bevorzugten Zeiten sind. Das 17. und das 18. Jahrhundert waren für Köln und weite Gebiete der Rheinlande künstlerisch unfruchtbare Zeiten, denn die schönen barocken Heiligenfiguren des aus Süddeutschland stammenden Bildhauers Jeremias Geißelbrun, der seit 1624 in Köln arbeitete und von dem der schöne bildnerische Schmuck der Kölner Jesuitenkirche herrührt und die von Frankreich beeinflussten Arbeiten des Anton de Peeters wird man wohl kaum als eine Fortsetzung der Kölner Schule betrachten können. Dennoch zeigt diese Ausstellung, daß auch die Renaissance und das Barock in den Kölner Sammlungen recht gefällig, manchmal sogar überraschend gut vertreten sind.

Unter den Italienern der Renaissance dominiert Bonifazio Veronese mit einer Heiligen Familie mit Johannes und Magdalena in reicher Voralpenlandschaft, einem Bilde von breiter Behandlung, weicher Modellierung und überaus wohlthuender Farbenharmonie, aus der Zeit, da der Meister noch in den Bahnen des Palma Vecchio wandelte. In das Venedig des 18. Jahrhunderts führt uns Pietro Longhis leicht und flott gemalter Antiquitätenladen und eine Vedute des Canal Grande von Luca Carlevaris, dem Lehrmeister des größeren Antonio Canaletto. Aber eine ungleich stärkere Wirkung geht aus von Giovanni Piazzettas großer Strandidylle vom Lido mit ihren fast lebensgroßen Figuren und ihren aus der Tiefe leuchtenden Farben. Eine phantastisch-theatralische Landschaft von Alessandro Magnasco darf hier noch hervorgehoben werden.

Die deutsche Kunst ist mehr durch kirchliche Plastik als durch Malerei vertreten, jedoch ohne einen anständigen Durchschnitt überragende Arbeiten. Die deutsche Malerei hat außer einer Jagdmeute von Januarius Zick und einem Herrenbildnis von Anton de Peeters nur zwei schöne Beispiele der Bildniskunst des Heinrich Foelix, eines Schülers des Zick, aufzuweisen.

Die Niederländer nehmen den breitesten Raum in dieser Ausstellung ein. Rubens mit einem wie von innen erleuchteten Apostelkopf und einer Teilskizze zum Jüngsten Gericht, Rembrandt mit dem Kopf eines greisen Rabbiners, beide sind die Zentralgestirne eines vielgestaltigen Planetensystems. Die akademische Korrektheit und harte, fast schattenlose Modellierung einer mythologischen Szene von Hendrick Goltzius läßt den Mangel an innerem Leben nur zu deutlich erkennen. Sehr erfreulich sind die Landschaften vertreten, wenn man von Andries van Eeravels barock übertriebenem Seesturm und von einer Flußlandschaft des Saftleiven absieht. Durch treueste Naturbeobachtung, intimen Reiz und völlige Hingabe an den Gegenstand zeichnen sich Jan van Goyens Stadt am Flußufer und Hobbemas Dorfstraße aus. Auch

unter den Bildnissen sind hervorragende Leistungen zu verzeichnen. Von strenger Sachlichkeit ist Abraham de Bruyns Konterfei eines jungen Kaufmannes, und nicht minder stark charakterisiert des Jakob und des Albert Cuypp sorgsam durchgeführte Bildnisse, aber die Krone der ganzen Ausstellung scheint mir doch des Nicolaes Maes vornehmes Porträt eines jungen Mannes in seidenem Mantel zu sein, eine bezaubernde Harmonie in Braun. Zeichnungen, Hausrat und Kleinkunst aller Art ergänzen das Bild der ansprechenden Ausstellung, jedoch soll das Kunstgewerbe in einer späteren Schau noch ausführlicher gezeigt werden. Ein prachtvoller Gobelin von J. F. Pauwels, die sieben fetten und die sieben mageren Jahre darstellend, ein Krug mit Rahel am Brunnen von einem Meister A. H., unter welchem Monogramm sich Augustin Hoß verbirgt, und die lebensvolle Büste eines spanischen Heiligen, um 1660, verdienen noch hervorgehoben zu werden.

Walter Bombe

Neue Kunstwerke

Für die Gustav-Adolfs-Kirche in Nürnberg hat Prof. Josef Wackerle-München einen riesenhaften Kruzifixus, dessen Korpus über 5 m hoch ist, in Holz geschnitzt.

In derselben Höhe hat Prof. Ludwig Baur-München einen Kruzifixus für die St.-Antonius-Kirche in Augsburg in Holz gefertigt.

Karl Frey-München hat für die Armen-Seelen-Kirche in München-Schwabing einen überlebensgroßen Christus in Holz geschnitzt.

Die Herz-Jesu-Kirche in Pforzheim, erbaut von Architekt A. O. Linder-Stuttgart, wurde am 3. November 1929 eingeweiht.

In einem engeren Wettbewerb unter Dortmunder Architekten für den Neubau einer Kirche nebst Pfarrhaus, Vikarie und Schwesternhaus wurde der Entwurf der Architekten Flerus und Konert, Dortmund, mit einem ersten Preis ausgezeichnet und zur Ausführung bestimmt.

G. L.

ERNST BARLACH

Der zu Güstrow i. Meckl. lebende Bildhauer, Graphiker und Dichter Ernst Barlach wird am 2. Januar 1930 sechzig Jahre alt. Geboren ist er in Wedel an der Unterelbe, Holstein. Seine Ausbildung erhielt er hauptsächlich bei Diez in Dresden, sodann in Paris. Wie er aus der konventionellen Plastik um die Jahrhundertwende mehr und mehr seinen persönlichen und doch ins Allgemeingültige hinüberführenden Stil entwickelte und vor allem sein einschneidendes »russisches« Erlebnis Form annehmen ließ, schildert er am besten und ergreifendsten in seinem vor Jahresfrist etwa erschienenen »Selbsterzählten Leben« (Verlag Paul Cassirer, Berlin, wo auch sein gesamtes graphisches Werk herausgekommen ist). Neuerdings hat Reinhold von Walter eine schöne Einführung in Barlachs Werk, ja eine glückliche Deutung von dichterischer Warte aus geschrieben (im Furcheverlag, Berlin), ein volkstümliches Buch im guten Sinn des Wortes. Aber auch das »Hochland« und fast alle Kunstzeitschriften haben in den letzten Jahren über diesen bei seiner Abgeschiedenheit in der mecklenburgischen Stadt fast zum Mythos gewor-

denen, echt nordischen, herben und grübelnden Former, dem es »um die Wiederherstellung der ursprünglichen Menschengestalt geht«, so viele und ausgiebige Veröffentlichungen gebracht, daß wir uns heute bei seinem 60. Geburtstag auf die Wiedergabe einiger, hier besonders interessierender Werke sakralen Einschlags beschränken dürfen. Die bildnerische Kunst Barlachs — darin ähnlich seinem dichterischen Schaffen — ist stark religiösen Charakters, beflügelt, getrieben von einer Unruhe zu Gott. 1916 entsteht u. a. das Modell zu einem tief innerlich aufgefaßten »Kruzifixus«, in der Nachkriegszeit aber schafft der Künstler für den sakralen Bereich ehrwürdiger gotischer Kirchen und Dome, für eine Welt, die ihm nach eigenem Zeugnis so nahestehende, etliche Monumente und Mäler des großen Krieges. So zunächst die holzgeschnittene Tafel mit dem Relief der schwererumringten Schmerzensmutter für die St. Nikolai-Kirche zu Kiel (1921); sodann erhält der Güstrower Dom jenes ergreifende und eigenartige Gebilde eines aus den Gewölbekappen des Seitenschiffes herabschwebenden bronzenen Symbols, Verkörperung des Leids in Menschengestalt. Ende 1928 wird ferner hinterm Chor der Hl.-Geist-Kirche zu Kiel der heute so benannte »Geistkämpfer«, der schwertziehende Erzengel, einem Besieger gleich auf bösem Tiere stehend, aufgestellt (Abb. S. 127) und jetzt ist eine gewaltige, nun wiederum eichen-geschnittene Gruppe als Monument in die hohen Hallen des Magdeburger Domes eingezogen (Abb. S. 125).

Das neue Denkmal, das das bildnerische Schaffen dieses jetzt sechzigjährigen Künstlers zu krönen scheint, mißt zusammen mit seinem nicht ganz mannshohen Sockel etwa $4\frac{1}{2}$ Meter in der Höhe. Es wird am diesjährigen Totensonntag, dem 24. November, nach günstiger Aufstellung in einer Bogennische der Seitenschiffe des Doms der Öffentlichkeit übergeben werden. Hinter drei erschütternden Halbfiguren des Vordergrundes, die Not, Tod und Verzweiflung darstellen, erheben sich drei soldatische Gestalten, Krieger der verschiedenen Lebensalter, zwischen ihnen das schlichte Kreuz mit den Zahlen der vier Kriegsjahre. In der Mitte, alle überragend, der jugendliche Held, mit vergeistigtem Antlitz, die Binde der Verwundung um den prachtvollen Kopf geschlungen; ihm zur Linken, sich ans Kreuz anklammernd, der bärtige Landwehrmann, zur Rechten, ganz in sein Schicksal ergehen, duldig, frierend, des Befehls harrend, der Soldat der Masse. In großen, klaren Linien baut sich die Gruppe auf. Ragend, den Tod zuletzt doch überwindend. Unerschütterlichkeit und Opferbereitschaft kündend. So haben wir voller Vertrauen auf die Vorsehung den Krieg geschlagen, das bittere Ende auf uns genommen, ungebrochen, im Schutz des Kreuzes, wie die mittlere Gestalt uns lehrt. Dem großen Zug des Ganzen ordnen sich die mit Zähigkeit und Kraft geschnitzten, den echtsten Barlach verratenden Einzelheiten unter. Über allem aber steht der Geist des Schöpfers, der wie kaum einer bis jetzt durch die Form zwingende Aussage über das große, schwere Weltgeschehen und die Heldentat eines ganzen Volkes gemacht hat. Das Werk wird sich in seiner Durchgestaltung den hochstrebenden Formen des alten Doms wie ein gewachsen Teil einfügen können, nach Art und Gesinnung bleibt es aber stets ein echter Zeuge seiner harten Zeit.

Gehrig



Phot. W. Block, Güstrow i. M.

ERNST BARLACH
 KRIEGERGEDÄCHTNISMAL FÜR DEN DOM ZU MAGDEBURG 1929
 ZU FÜSSEN DER KRIEGER: NOT, TOD, VERZWEIFLUNG
 IN EICHENHOLZ GESCHNITZT, HÖHE 4,50 m
 AUSGEFÜHRT IM AUFTRAG DER PREUSSISCHEN STAATSREGIERUNG.
 MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Personalnachrichten

Zwei Senioren der christlichen Kunst sind in den letzten Wochen gestorben.

Am 24. November 1929 verschied in Gößweinstein (Oberfranken) Anna Maria Frein von Oer im 83. Lebensjahre. Sie war eine Tochter des Historienmalers von Oer in Dresden und eine Schülerin von Professor Deger in Düsseldorf. An der nazarenischen Auffassung ihres Lehrers hat sie unentwegt festgehalten. Sie war im vergangenen Jahrhundert für weite Kreise tonangebend mit ihren Altarbildern und ihren Entwürfen für Heiligenbilder. Als ein letztes Überbleibsel vergangener Kunstauffassung ragte sie eigenartig in unsere heutige, ganz anders geartete Anschauung herein. Bis in die letzten Tage war sie, von der Not der Zeit gezwungen, an der Staffelei tätig. Persönlich war sie eine gütige, liebenswürdige und wohlthätige Frau voll echter Frömmigkeit, die voller Bescheidenheit den andern Weg würdigte, den die heutige Kunst nehmen muß, wenn sie ihn auch nicht mehr selbst betreten konnte.

In München verstarb am 27. Dezember 1929 Ludwig Glöttzle, ein Gründungsmitglied und der älteste Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Geboren am 7. April 1847 in Immenstadt (Allgäu), lernte er an der Münchner Akademie unter dem Einflusse Schraudolphs. Doch wandte er sich, selbständig geworden, von der Nazarenerauffassung ab und beschränkte die Richtung der Barockmalerei unter dem Einfluß Pilotys, wozu ihm Schwung, dekorative Farbfreude und Kompositionsgabe besonders geeignet erscheinen ließen. Seine beste Zeit fällt in die 70er bis 90er Jahre, wo er den Dom von Salzburg (Nebenschiffe), die Kirchen von Immenstadt, Thalgau, Scheidegg, Trostberg, Kempten, Pfronten, München (Hl. Geist und St. Ursula), Hohenwart und zahlreiche sonstige in Bayern und Österreich, selbst ein Schloß Pelesch in Rumänien schmückte (vgl. Die christliche Kunst III (1906/07), S. 217 ff.). Weit verbreitet ist auch sein illustriertes Vaterunser (bei Herder erschienen). Ein liebenswürdiger, zurückhaltender Mensch war er von einer tiefen, innerlichen Frömmigkeit und von einer bescheidenen Einfachheit. Auch ihn zwang die Not der Zeit, bis in die letzten Tage Palette und Pinsel zu handhaben.

Am 14. November 1929 starb im Alter von 65 Jahren Geistlicher Rat, Oberstudienrat Josef Kaß in Regensburg. Er war lange Jahre Diözesanvorsitzender der Ortsgruppe Regensburg der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E.V., für die er viele persönliche Opfer in seiner Liebe für die christliche Kunst brachte und die er auch in Organisation und Ausstellungswesen kräftig förderte.

G. L.

Bücherschau

NEUERE DEUTSCHE KÜNSTLER

(Schluß)

Einem der bedeutendsten lebenden deutschen Plastikern, Ernst Barlach, der am 2. Jan. 1930 seinen 60. Geburtstag feiert, hat der überaus rührig und konsequent geführte Furche-Kunstverlag eine kurze einführende Monographie von Reinhold von Walter gewidmet. (48 S., 37 Abb., Berlin, kart. M. 3.60.) Die karge, herbe, norddeutsche Natur dieses Meisters, die so gar nichts von

äußerer Gefälligkeit, dafür um so mehr von nordischer Ausdruckskraft besitzt, hat bisher weiteren Kreisen das Einfühlen in seine Kunst erschwert. Die jetzige Einführung bereitet den Weg in sein plastisches wie graphisches Können. Die tiefinnerliche Natur des Künstlers hat ihn auch religiöse Werke schaffen lassen, wie die Ehrenmale für die Nikolaikirche und die Universitätskirche zu Kiel: ein Engel auf dem Löwen und eine Pieta, Werke, über die hier noch zu sprechen sein wird. Für jeden, der in modernes deutsches Kunstgestalten tiefer eindringen will, sei das Werkchen empfohlen.

In die Entwicklung eines anderen heißumstrittenen Vorkämpfers neuer deutscher Kunst, Emil Nolde, der vor zwei Jahren das 60. Lebensjahr überschritten hat, bringt eine Ausgabe »Briefe aus den Jahren 1894—1926« einen tiefen und aufschlußreichen Einblick. (184 S., Furche-Verlag, Berlin, M. 6.—.) Auch hier eine überaus herbe norddeutsche Künstlernatur, die sich auch im Schriftlichen nur primitiv, eigenwillig, ohne Überschwang ausdrückt. Aber wer noch nicht wissen sollte oder es nicht glauben will, daß die neue Kunst keine Spielerei oder Oberflächlichkeit ist, der kann es aus diesen Briefen entnehmen; eine dunkle, auf alles verzichtende, nur der einen Überzeugung folgenden Leidenschaft, ein verzehrendes, großes Naturerleben, eine treue, deutsche Seele lebt in diesem Künstler, der bewußt nach einer Erneuerung deutscher Kunst strebt.

Von profanen Malern sind uns auch einige Bücher zugegangen, über die wir kurz berichten wollen. Einen guten Überblick über Albert Weis's Schaffen gibt ein Büchlein, das der Furche-Kunstverlag mit einer Einführung von Hermann Hesse herausbringt (47 Seiten, 24 Abb., darunter mehrere Farbtafeln, Berlin, kart. M. 4.50). Das farbprächtige, erzählerisch so vielseitige Malen wie das gemütvollen Arbeiten mit dem Stichel kommt gleichermaßen zur Geltung.

In einem Büchlein »Wege zu Hodler« bietet die Schweizer Schriftstellerin Maria Waser, die selbst in den Verwandtenkreis des Künstlers gehört, eine menschlich vornehme und künstlerisch tiefe Einführung in das Wesen der Kunst des eigentlichen Bahnbrechers moderner Monumentalmalerei. (96 S. Mit 8 Kunstdrucktafeln, Rascher & Co., Zürich, geh. M. 3.50.) Vier Kapitel führen den jungen Hodler, sein Verhältnis zur Alpenwelt, seine bodenständige Eigenart und die Bedeutung der Frau in seinem Werk vor. Auch dies Büchlein ist sehr geeignet, mit gewissen tönigen Vorurteilen gegen die neuzeitliche Kunst aufzuräumen.

Einem liebenswürdigen Münchner Künstler, Ludwig Hartmann, dem Münchner Landschafts- und Pferdemaier (1835—1902), widmet Richard Braungart eine sehr sorgfältige Monographie. (64 S. Mit 48 Tafeln, darunter 6 farbigen und 35 Textabb. Bayerland-Verlag, München, geb. M. 9.—.) Hartmann kommt von der Gruppe der Münchner Landschaftler des 19. Jahrhunderts, die in toniger Malweise und volkstümlicher Staffage — bei ihm vor allem das ausgezeichnet gekannte Pferd — eine besonders hohe Stufe stimmungsvoller Malerei erreichten.

Auch einem Münchner Landschaftsmaler, Karl Haider, gilt eine Monographie, die sein Sohn Ernst Haider verfaßte (102 S. Mit 86 Tafelbildern. Dr. Benno Filser, Augsburg, M. 12.). Mit reichen persönlichen Erinnerungen und Brief-

nachrichten wird hier das Leben eines schwer Kämpfenden geschildert, der erst spät und nach seinem Tode in seiner Bedeutung für deutsche Kunstauffassung erkannt wurde.

Über Johannes Greferath, dem niederrheinischen Maler, der jetzt in Köln lebt, schreibt Paul Joseph Cremers ein Büchlein hymnischen Inhalts. (30 S., 30 Bildtafeln, G. D. Baedeker Verlag, Essen, geb. M. 5.—.) Nur schade, daß man die malerische Bedeutung des Künstlers gar nicht in den Abbildungen erkennen kann. Man sollte impressionistische Bilder überhaupt nicht in Schwarzweiß abbilden. Gerade diese falsche Reproduktionsmethode hat der Verbreitung des Verständnisses für neuzeitliche Malerei so schwer geschadet. Georg Lill

KALENDER U. JAHR- BÜCHER FÜR 1930

Die illustrierten Abreißkalender gehen einer neuen Blüte entgegen — vielleicht ist das Konjunktelement und die Mode schon wieder ein Hindernis für die Durchsetzung einer wirklich überragenden Sache.

Wir Katholiken haben einen solchen restlos zu lobenden Abreißkalender. Ich meine »Werke der Meister zum Jahr des Herrn 1930«, 5. Jahrgang, herausgegeben von Dr. Heinrich Getzeny (Verlag Emil Fink Verlag, Stuttgart, mit 12 Vierfarbentafeln, 12 Lichtdrucken, 8 Offsettafeln in Doppeltondruck und 20 einfarbigen Abbildungen, M. 3.60). Ich habe mich nicht gescheut mit anderen Herren des öffentlichen und literarischen Lebens für ihn in einem Aufruf einzutreten. Denn es ist eigentlich beschämend, daß dieser Kalender, der nur mit katholischem bestem Kunstgut alter Zeit gespeist wird und auch in katholischem Geist redigiert ist, nicht von den Katholiken in seiner Existenz gehalten wird, sondern nur durch Abnahme, auch Sonderbestellungen dem Christentum ferne stehender Kreise! Was könnte für die geistige Verfassung des katholischen Durchschnitts kennzeichnender sein, als dies Symptom. Die Massen der Katholiken erfreuen sich lieber an Sentimentalität, süßem Kitsch und sechsfach verdünnten Imitationen. — Der heurige Jahrgang hat besonders in der drucktechnischen Ausstattung bedeutend gewonnen, die Farbtafeln sind für einen Massenverlagsartikel ausgezeichnet, die Offsettafeln nach Zeichnungen verblüffend getreu, die Plastiken in



ERNST BARLACH: DER GEISTKÄMPFER 1928. KIEL, HL.-GEIST-KIRCHE
Mit Erlaubnis der »Mecklenburgischen Monatshefte«, Rostock

Lichtdruck sehr weich im Ton. Inhaltlich wird die Kunst Tirols und einiger österreichisch-bayerischer Meister um die Wende von 1500 gebracht. Der ganze Wolfgangsaltar von Michael Pacher ist zum erstenmal in großen farbigen Tafeln veröffentlicht, Plastik, Graphik, auch ausgezeichnete Handzeichnungen, vor allem von Altdorfer, schließen sich an. Echte und christliche Kunst in seltener Höhe ist hier vereinigt. Ein solcher Abreißkalender hat nicht nur Bedeutung für den einzelnen Tag, sondern wenn man die Blätter sammelt, bekommt man ein ausgezeichnetes Bildmaterial, das man nach den verschiedensten Gesichtspunkten ordnen kann.

Einen neuen katholischen Abreißkalender gibt die Benediktinerabtei St. Bonifaz-München heraus: »Heilige Tage A. D. 1930« (Verlag Franz X. Seitz, München, mit zirka 100 Klischeedrucken. M. 3.60). Die Auswahl ist eklektischer als beim

vorigen; moderne, italienische, deutsche, auch Volkskunst stehen untereinander. Die Abbildungen nehmen immer auf das Kirchenjahr Rücksicht. Gedichte, Aussprüche von Heiligen, Legendenabschnitte bilden den Begleittext. Ein schönes Blatt von Otto Graßl bildet das farbige Titelbild.

Einen dritten Kalender legt der Verlag »Katholische Bücherstube Nürnberg« vor in ihrem »Kalender zum guten Leben 1930« (Karl Borr. Glock, Nürnberg, 57 Klischeedrucke, M. 2.—). Die neuzeitliche Kunst, vor allem in guter Graphik (B. Schiestl, Zwiener, Krug usw.) dominiert, zwischendrin vor allem Dürerblätter.

Ähnlichen Charakter trägt ein Abreißkalender, der den Herrnhuter Brüdergemeinden nahesteht: »Kreuzkalender 1930, der Pfad des Jahres im Spiegel junger christlicher Kunst«, IV. Jahrgang (Pfad-Verlag Dresden-A., mit ungefähr 100 Abb., M. 2.80). Er beschränkt sich grundsätzlich auf neuzeitliche Graphik, wodurch ein gewisses einheitliches Gesamtbild erreicht wird, wenn auch die künstlerische Qualität unterschiedlich ist. Die hauptsächlichsten vertretenen Künstler sind: Paula Jordan, G. Lautenbacher, A. Paul Weber, Hans Wildermann.

Einen nur künstlerischen Abreißkalender ohne christliche Tendenz legt der Verlag Piper in seinem »Pipers Kunstkalender 1930« vor (R. Piper & Co., München, mit 52 teils farbigen Bildtafeln M. 2.—). Der jetzt im 25. Jahre bestehende, künstlerisch hervorragend geleitete Verlag sammelt aus seinem großen Klischeeschatz ausgezeichnete Abbildungen der Kunst aller Zeiten und Völker; darunter ganz schwer zu erreichende Abbildungen wie seltene Zeichnungen, große Plastikaufnahmen usw. Besonders schön sind die farbigen Abbildungen nach modernen Meistern (van Gogh, Cézanne, Corinth).

Von den historischen Kunstkalendern sind nunmehr die »Altfränkischen Bilder« nach dem Tode von Theodor Henner mit dem 36. Jahrgang in die Redaktion Prof. Dr. F. Knapps übergegangen (Verlag H. Stürtz, Würzburg, M. 2.—). Den Umschlag schmücken die gut reproduzierten Wiedergaben von einem Nürnberger Wandteppich um 1500 mit der Kreuzigung und einem Gemälde der Ermordung St. Kilians von einem Würzburger Maler um 1490. Der Text bringt einen Aufsatz über das gotisch-barocke Städtchen Iphofen, eine graphische Wiedergabe der alten Kaiserpfalz in Bamberg von W. Katzheimer und einen Gedenkartikel über Walter von der Vogelweide, der nach alter Tradition in Würzburg gestorben sein soll. Das rekonstruierte Grabmal des Dichters im Fränkischen Luitpold-Museum ist eine für unsere Zeit sehr romantische Idee. Der Hauptaufsatz des Kalenders behandelt Matthias Grünewald, den man neuerdings in einer diskutierbaren, aber nicht völlig durchschlagenden Hypothese mit Mathis Neithardt-Gothardt von Würzburg identifizieren will. Hier schließt Knapp an und sucht nach dem künstlerischen Ausgangspunkt Grünewalds in Würzburg und zwar von Til Riemenschneider. Dadurch, daß Knapp diese Behauptung hier zum drittenmal wiederholt, wird sie nicht glaubhafter. Der Vergleich mit dem Grünewald-Altar von Lindenhart ist methodisch wie stilistisch völlig mißlungen. Das Bild des hl. Ägidius auf dem Lindenharter Altar ist der Typ des alternden spätgotischen Bischofs, niemals aber ein Porträt von Rudolf von

Scherenberg, noch weniger der hl. Dionysius das des Lorenz von Bibras. Aber selbst wenn man sich diese Porträtähnlichkeit einreden würde, so wird damit doch gar nicht bewiesen, daß diese Übereinstimmung und Übernahme von zwei Porträts durch ein Schülerverhältnis zwischen Riemenschneider und Grünewald begründet sein müsse und nur durch das gemeinsame Atelier übertragen werden konnte. Denn wenn Grünewald in Würzburg lebte, hatte er doch die Möglichkeit, die beiden Bischöfe selbst zu sehen. Slevogt ist doch auch kein Schüler Hildebrandts, weil beide den Prinzregenten Luitpold porträtiert haben! Noch bedenklicher wird der Vergleich Knapps zwischen dem hl. Georg vom Lindenharter Altar und dem Grabmal Conrad von Schaumburgs, hier ein jugendlicher Heiliger, dort ein alter Mann. Die Ähnlichkeit besteht nur in der spätgotischen Plattenrüstung; als ob etwa der gemalte Frack des 19. Jahrhunderts die Kunstabhängigkeit zweier neuerer Künstler begründen würde! Der methodische Fehler in dieser Beweisführung liegt darin, daß ständig Zeitstil, ja nur modische Kulturähnlichkeiten mit Individualstil gleichgesetzt werden. Aber auch der Versuch, stilistisch die beiden Meister in engere Verbindung zu bringen, ist mißglückt; denn Riemenschneider war kein »Lichtgestalter«. Die Licht- und Farbfreudigkeit Grünewalds kann gar nicht von Riemenschneider kommen. Das Problem Grünewald wird in seinem persönlichen Teil nur durch geduldige, kritisch-archivalische Forschung zu einer Lösung gebracht (einmal die Linie Aschaffenburg-Seligenstadt, wo der Name Grünewald beglaubigt ist — dann die Linie Würzburg-Coburg, wo der Name Neithardt-Gothardt vorkommt.) Phantastische Intuition wird selbst dem phantastischsten und problematischsten aller deutscher Künstler nicht gerecht.

Georg Lill

(Schluß folgt.)

STIPENDIUM

Aus der Professor-Georg-Busch-Stipendien-Stiftung in München können zwei Stipendien im Betrage von RM. 263.40 und RM. 200.— verliehen werden.

Die Stipendien werden an »deutsche, würdige, strebsame, katholische Künstler, Maler oder Bildhauer« verliehen, die »ihre Lebens- und Arbeitskraft in den Dienst der religiösen Kunst auf den Grundlagen des katholischen Glaubens stellen«.

Unter mehreren Bewerbern haben die Nachkommen des Stifters oder seiner Geschwister den Vorrang, im übrigen Bildhauer den Vorzug vor Malern; jedoch soll bei Verteilung an mehrere Bewerber (Bildhauer und Maler) an zweiter Stelle ein Maler berücksichtigt werden.

Schriftliche Bewerbungen (mit einem kurzen Abriß des Lebensganges und mit Mitteilungen über Arbeiten und Schöpfungen) sind bis 3. Februar 1930 beim unterzeichneten Vorsitzenden der Vermögensverwaltung der Stiftung, München, Rückertstr. 9/1, einzureichen.

Gleichzeitig wird eingeladen zur Teilnahme an einer hl. Messe, die in der St.-Pauls-Kirche am 24. Januar 1930, früh 7 Uhr, zum Gedächtnis verstorbener christlicher Künstler gelesen wird.

München, den 24. Dezember 1929

Stiftungsverwaltung:

Martin Grassl, Erzbischöfl. Finanzrat

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.

Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.,

Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

KIRCHE UND KIRCHLICHE KUNST

PREDIGT, GEHALTEN AM 31. DEZEMBER 1929 IM DOME
ZU U. L. FRAUEN IN MÜNCHEN

Von S. Eminenz Kardinal-Erzbischof von München-Freising
Dr. MICHAEL VON FAULHABER

Bei der autoritativen und persönlichen Stellung S. Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Kardinal-Erzbischofs von München-Freising sieht sich die Redaktion veranlaßt, im Einverständnis mit Sr. Eminenz seine vielbeachtete Silvesterpredigt über die Grundgesetze der kirchlichen Kunst in ihrem Gesamtumfang — nur mit Weglassung des rein religiösen Anfanges und Schlusses — unseren Lesern vorzulegen.

Es hat dem Vater im Himmel gefallen, uns seine Wahrheit im Gewande der Schönheit zu offenbaren. Ein guter Teil der hl. Schriften trägt das Sonntagskleid der Dichtkunst. Auch über anderen Abschnitten des Hl. Buches, besonders über den Evangelien, liegt ein Abglanz göttlicher Schönheit. Für den ersten liturgischen Bau hat der Herr selber den Bauplan entworfen, und als die ersten Kunsthandwerker am Heiligtum ihre Arbeit begannen, sprach der Herr: »Siehe, ich habe Beseleel mit dem Geiste Gottes erfüllt, mit Weisheit und Einsicht und Kunstfertigkeit in allerlei Arbeit . . . und habe ihm den Ooliab als Gesellen gegeben und in das Herz eines jeden Weisheit gelegt« (Exod. 31, 1—6). Die Hl. Schrift singt ein Loblied auf die großen Männer der Vorzeit, die Erfinder der Musikkunst und Gesangskunst, »die für das Schöne eiferten« (Sir. 44, 5 f). Der Psalm (92, 1) konnte jubeln: »Der Herr ist König. In Schönheit hat er sich gekleidet.«

Es war also Geist vom Geiste Gottes, wenn die Kirche als Hüterin der Offenbarungswahrheiten zugleich die Mutter der schönen Künste wurde. Schon in den Katakomben, hat sie ihr Glauben und Hoffen an die Wände und Decken jener verborgenen Kapellen gemalt, und als sie später im Lichte der Sonne ihre ersten Kirchen bauen durfte, hat sie es von Anfang an mit einem großen Feingefühl für Kunst getan, und neben den heidnischen Theatern, Bädern und Gräbern eine neue Kultur ins Dasein gerufen. Auch ihre Liturgie war im ganzen Aufbau ein Kunstwerk, ein Choral des Hl. Geistes. So wurde sie die Mutter der schönen Künste zu einer Zeit, da die meisten Völker von Europa noch im Dunklen und im Todesschatten saßen.

Die Kinder der neuesten Zeit haben nach der Vergangenheit hin einen dicken Trennungsstrich gezogen und es möglich schroff ausgesprochen: Wir künden eine neue Zeit, wir singen ein anderes Lied, wir machen alles neu. Wir zeichnen und malen und formen und bauen nach neuen Stilen unsere Bahnhöfe und Warenhäuser, unsere Banken und Fabriken, unsere Brückenköpfe und Schildhäuser. Schon hat diese neueste Kunst mit der Faust an die Tore des Heiligtums geschlagen und gesprochen: Tut euch auf, ihr uralten Pforten! Da haben manche in der Kunststadt München gefragt: Was wird der Bischof dazu sagen? Wird er seine Stimme erheben und ausrufen: Das Haus Gottes ist ein Bethaus, kein Warenhaus? Wird er seine Hand erheben und die Grenzsteine zwischen Heilig und Weltlich wieder aufrichten? Wird er seinen Stab erheben und am Eingang ins Heiligtum sprechen: Bis hierher und nicht weiter? So erhebe ich heute meine Stimme, um die Gesetze der kirchlichen Kunst zu verkünden und die Grenzen der künstlerischen Willkür abzustecken. Ich rede nicht von der modernen Kunst im allgemeinen, ich rede von der kirchlichen Kunst, die sich am Heiligtum und im Heiligtum betätigt und religiöse Gedanken zum Ausdruck bringt. Man wird dem Bischof das Recht nicht bestreiten, in der Frage mitzureden, ob etwas kirchlich oder unkirchlich sei. Ich rede nicht von einzelnen Künstlern und Künstlervereinen und Künstlergesellschaften. Ich setze bei ihnen guten Willen und guten Glauben voraus. Ich rede mit moderner »Sachlichkeit« von der kirchlichen Kunst, nicht von den kirchlichen Künstlern.

Das erste und oberste Gesetz der kirchlichen Kunst lautet:
Du sollst dich an die kirchliche Tradition halten!

Als der Bildersturm im 8. Jahrhundert im Morgenland die Bilder, auch die Christusbilder, zerstörte, und damit die Malerkunst zum Aussterben verurteilte, hat die Kirche auf dem 7. allgemeinen Konzil von Nizäa im Jahre 787 Bilderkult und Bilderkunst in Schutz genommen. Das Konzil erklärte, man dürfe Darstellungen vom Kreuze, Chri-

stusbilder, Marienbilder, Engel- und Heiligenbilder auf Kelchen und Paramenten, an den Wänden der Kirchen und Häuser, an den Straßen aufstellen und ihnen eine Verehrung erweisen, wie sie einem Kunstwerk Gottes gebührt, nicht aber eine Anbetung, wie sie Gott allein gebührt. Damals hat die Kirche die Kunst vor dem Untergang gerettet, und schon damals haben sich die Väter des Konzils ausdrücklich auf »die Tradition der heiligen katholischen Kirche« berufen.

Das neue kirchliche Gesetzbuch spricht von »Gesetzen der sakralen Kunst und von überlieferten Kunstformen der Tradition« und verlangt, daß diese Gesetze und Kunstformen bei kirchlichen Neubauten und Umbauten eingehalten werden (can. 1164, 1), daß auch die religiöse Kleinkunst sich an den Brauch der Kirche und an die Tradition halte (can. 1279, 2, 1296, 3). Aufgabe der Bischöfe ist es, über die Beobachtung dieser Gesetze zu wachen und, wie ihr Name sagt, Umschau zu halten, ob das Heiligtum auch heiligtümlich aufgebaut und eingerichtet werde. Ob sich nicht in die kirchliche Baukunst ein Stil eindringen will, der Ausstellungshallen und Bahnhofshallen, aber keine Kirchen bauen kann. Ob nicht da und dort und dann und wann der Kirchengesang zum Kirchenkonzert herabgesunken sei. Da müßte der Bischof den christlichen Künstlern das Pauluswort entgegenhalten: »Meine Brüder, ich ermahne euch bei der Barmherzigkeit Gottes: Halte es nicht mit den Formen dieser Welt, sondern gestaltet euch um durch Erneuerung eures Geistes, um zu prüfen, was Gottes Wille, was gut, wohlgefällig und vollkommen ist« (Röm. 12, 1f.). Das Auge gewöhnt sich gar zu leicht an die Formen und Linien der neuzeitlichen Profanbauten und versöhnt sich mit ihnen und tritt dann mit einem Vorurteil an die kirchlichen Bauten heran und legt profane Maßstäbe am Heiligtum an.

Darum ist es Vorschrift: Die Pläne für kirchliche Neubauten und die Skizzen für die Ausstattung der Innenräume, gleichviel ob es sich um Altarbilder oder Wandbilder oder Glasgemälde handelt, müssen zuerst der kirchlichen Behörde vorgelegt und dürfen erst dann, wenn von dort die Genehmigung erteilt ist, in Auftrag gegeben werden. Das gilt auch dann, wenn Bilder oder andere Ausstattungstücke von einzelnen Wohltätern oder aus staatlichen Mitteln, etwa in Form von Künstlerstipendien, gestiftet werden. Ein Bild in der Kirche soll nicht nur künstlerisch wirken und dem Künstler gefallen, es soll auch den Geist der Tradition atmen und seelsorglich wirken. Daß doch niemals über das Ob und Wie und Wo von Kirchenbauten und Erweiterungsbauten nach rein schönheitlichen statt nach seelsorglichen Gesichtspunkten entschieden werde!

Das zweite Gesetz der kirchlichen Kunst:
Du sollst die Sprache deiner Zeit sprechen!

Die christliche Kunst hat in verschiedenen Zeiten verschiedene Sprachen gesprochen und immer wieder einen neuartigen Ausdruck ihres inneren Schauens gefunden. Die altchristliche Kunst hat von der klassischen profanen Kunst Blumenmuster und Schmuckzeichnungen, überhaupt die Technik übernommen, hat aber in die alte Form einen neuen christlichen Inhalt gegossen. Aus den Malereien der Katakomben und noch lauter aus den Bildern der altchristlichen Steinsärge ist diese Sprache der ältesten christlichen Bildkunst deutlich zu vernehmen. Auch die verschiedenen Baustile haben ihre eigene Sprache gesprochen. Die alte Basilika hat verkündet: »Der König der Herrlichkeit hält seinen Einzug.« Die romanischen Münster haben gesprochen: »Herr, du allein bist groß und deine Jahre nehmen nicht ab.« Die gotischen Kirchen haben gesprochen: »Aufwärts, die Herzen! Suchet, was droben ist!« Die Renaissancekirchen mit ihren Engeln und Sternen haben den Himmel auf die Erde herabgezogen und gesprochen: »Ich habe die heilige Stadt vom Himmel herabsteigen sehen.« Aber all diese verschiedenen Baustile haben in dem einen Gedanken sich zusammengefunden: »Seht, das Zelt Gottes unter den Menschen!«

Die neuzeitliche Kirchenkunst ist auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen ihres Geistes, ohne bis heute einen neuen Stil gefunden zu haben. Sie wird den Stein der Weisen finden, wenn sie den Ausgleich findet zwischen dem ersten Gesetz: Du sollst dich an die kirchliche Tradition halten und zwischen dem zweiten Gesetz: Du sollst die Sprache deiner Zeit sprechen. Das erste Gesetz verbürgt das ewig Beharrliche, ewig Wertvolle, ewig Felsenfeste, das zweite Gesetz gibt den Fortschritt, das Zeitgemäße, das Eigenwüchsige. Die kirchliche Kunst darf und soll die Sprache ihrer Zeit sprechen. Sie mag ruhig statt des Rundbogens und statt des Spitzbogens die senkrechte und wag-

rechte Linie wählen, nur darf sie mit der Tradition der Vergangenheit nicht gänzlich brechen. Ob ein Kirchturm nach oben sich verjüngt oder nicht, ist gleichgültig, wenn nur der Kirchenbeschauer schon von weitem sich darüber klar ist, ob er einen Wasserturm oder einen Kirchturm vor sich hat. Die neuzeitliche Kirchenkunst mag, wenn sie Besseres weiß, über Raffael und Michelangelo und die Nazarenerschule hinauswachsen, sie wird aber immer wieder am Geiste der kirchlichen Tradition sich Richtung holen und eine Bindung nicht ablehnen, ohne die jedes menschliche Schaffen mit der Zeit entartet. In diesem Geiste ist jenseits und diesseits der Alpen mit der neuzeitlichen Technik unsterblich Meisterhaftes geschaffen worden. Es gilt also noch immer das Wort des Propheten: »Schauet und fraget die alten Wege, welches der gute Weg sei« (Jer. 6, 16)! Man kann von den beiden Polgesetzen der christlichen Kunst einmal das Gesetz der Tradition, ein andermal das Gesetz des Fortschritts stärker betonen; man kann aber nicht vom Gesetz des Fortschritts und der neuen Zeit sprechen, ohne das Gesetz der Tradition gelten zu lassen und nicht vom Gesetz der Tradition sprechen, ohne das Gesetz des Fortschritts gelten zu lassen.

Das dritte Gesetz der kirchlichen Kunst:
Du sollst den religiösen Charakter wahren!

»Sie sollen mir ein Heiligtum machen und ich will in ihrer Mitte sein« (Exod. 25, 8). Die Künstler der Bundeshütte wurden mit dem Geiste Gottes erfüllt, um nach dem Gedanken Gottes, also in religiösem Geiste, nicht nach freien Künstlerlaunen zu arbeiten. Das Psalmwort: »Wenn der Herr das Haus nicht baut, mühen sich die Bauleute umsonst«, dürfen wir auch so auslegen: Wenn der Gottesglaube das Gotteshaus nicht baut, kommt kein Kunstwerk nach dem Herzen Gottes zustande. Die Technik allein macht es nicht, auch der Geist allein schafft es nicht, der Glaube muß die Werke der kirchlichen Kunst beseelen.

Der religiöse Charakter kann aber einem Bauwerk nicht äußerlich und nachträglich wie eine Marke aufgeklebt werden. Er muß von Anfang an aus Dogma und Liturgie herauswachsen. Eine griechische Frauengestalt wird nicht dadurch zu einer hl. Cäcilia, daß man ihr einen Heiligenschein um den Kopf zeichnet. Ein weltliches Lied wird nicht dadurch zu einem Kirchenlied, daß man es mit Orgelbegleitung singt. Ein Trinkbecher wird nicht dadurch zu einem Kelch, daß man ihm das Monogramm Christi aufzeichnet. So wird auch ein Bauwerk profanen Stils nicht dadurch zu einem Heiligtum, daß man ein großes Kreuz auf die Vorderwand aufnagelt. Sie sollen mir ein Heiligtum machen, mit dem Geiste Gottes erfüllt.

Also muß der kirchliche Künstler selber ein religiöser Charakter und seinem Werke seelenverwandt sein. Wenn die Kunst der Ausdruck des inneren Schauens, die Aussprache des inneren Erlebens ist, dann muß die kirchliche Kunst der Ausdruck inneren kirchlichen Geistes sein. Ist nicht dein Auge selber Licht, wie kannst du Gottes Lichten schauen? Wohnt nicht in dir ein Funke Gotteskraft, wie kannst du Gotteswerke bauen? Kirchlicher Sinn ist noch nicht kirchlicher Kunstsinn. Aber auch das ist wahr: Kirchliche Kunst gibt es nicht ohne kirchliche Künstler. Wer nicht an die wunderbare Gegenwart Christi in unseren Kirchen glaubt, wer nicht in der fertigen Kirche die heiligen Geheimnisse mitfeiert, kann auch nicht die Zusammenhänge zwischen der werdenden Kirche und den heiligen Geheimnissen erfassen. Bis zu den Bauhütten der gotischen Zeit haben zumeist Mönche und Priester die Schreibkunst für die liturgischen Bücher, die Bau- und Bilderkunst für die liturgischen Räume, und die Gesangkunst gepflegt, die gleichen also, die in der fertigen Kirche die heiligen Geheimnisse feierten. Fra Angelico hat seine Engel im Gebete erschaut. Meister Ludwig Seitz hat zuerst Exerziten gemacht, bevor er die deutsche Kapelle in Loreto ausmalte. Gebt uns kirchliche Künstler und ihr habt uns kirchliche Kunst gegeben!

Das vierte Gesetz der kirchlichen Kunst:
Du sollst Gottesdienst werden!

Jetzt wird uns klar, warum die Kirche die schönen Künste gepflegt hat: Sie sollen Gottesdienst werden. Sie sollen nicht der Mode und dem Modernismus dienen, nicht den Launen des Künstlers, nicht der Willkür einer Kunstrichtung, nicht der Eitelkeit, die sich einen Namen machen will, sie sollen den Namen des Herrn herrlich machen unter den



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

DOM IN MAINZ. BLICK IN VIERUNG UND WESTCHOR. VOR DER RESTAURATION

Durch die ornamentale Bemalung der Gewölbekappen erscheint die Decke dunkler als die Wände. Eindruck des Lastens. Die Vierungskuppel wird nicht als höchste Erhebung des Gesamtraumes deutlich.



Phot. Fritz Grieshaber Offenbach a.M.

DOM IN MAINZ. BLICK IN VIERUNG UND WESTCHOR. JETZIGER ZUSTAND

Die helle Tönung der Gewölbekappen, die farbige Betonung der Rippen geben dem Raum das Schwingen zurück, das in seiner Struktur gegeben ist. Die Helle der Vierung läßt die Kuppel fühlen.

Völkern. Meister Overbeck hat die christliche Kunst eine Harfe genannt. Sie soll ihre Psalmen singen: »Herr, ich liebe die Schönheit deines Hauses!« Sie soll ein Magnifikat singen: »Hoch preiset meine Seele den Herrn und mein Geist frohlockt in Gott meinem Heiland!«

Kirchliche Kunst, du sollst eine Feuerzunge des Heiligen Geistes werden! Du sollst in der Sprache deiner Farben und redenden Steine und musikalischen Töne das Wort Gottes verkünden als Leuchte für unsere Pfade, das Gesetz Gottes als Richtschnur für unser Handeln, den Himmel Gottes als Ziel für unser Wandern! Wie schön können deine Bilder von der Lieblichkeit des Christkinds, von der Majestät des Christkönigs predigen! Du sollst zu Gott führen, indem du zur Schönheit Gottes führst! Du kannst ein Esperanto sprechen, eine Sprache, die von allen Menschen verstanden wird, welche Sprache sie sonst auch sprechen. Freilich mußt du dann die Sprache des Volkes sprechen, nicht eine Geheimsprache, die nur von Eingeweihten verstanden wird.

Kirchliche Kunst, du sollst ein Seelsorger werden! Ein Ausspender der Geheimnisse Gottes! Einer von den Magneten, mit denen Christus alles an sich zieht! Die Gnadenbilder unserer Wallfahrtskirchen sind nicht immer Kunstwerke. Die Gnade ist nicht an die Kunst, wie an ein sakramentales Zeichen gebunden, und doch werden oft genug vor den Raumwirkungen einer schönen Kirche, vor den Farben eines schönen Bildes, vor den Tonwellen eines schönen Kirchenliedes suchende Seelen ihrem Gott näher gebracht, frierende Seelen erwärmt, Mühselige und Beladene erquickt, Verbitterte versöhnt. Kirchliche Kunst, du hast eine heilige Sendung! Erhebe dich, werde Licht! Werde Gottesdienst!

Aus diesen allgemeinen Gesetzen der kirchlichen Kunst lassen sich leicht einige

Zeitgebote für einzelne Künste

ableiten. Die kirchliche Baukunst muß ihren Werken den Charakter des Heiligtums geben. Es gibt eine neue Kirche, die, vom Fenster über dem Eingang abgesehen, eine Sperrfestung im Tessiner Tal sein könnte. Es mag ein Baustil für ein Postscheckamt oder ein landwirtschaftliches Lagerhaus ein zeitgeschichtliches Recht haben, aber nicht für eine Kirche. Es kann auch nicht das Ziel der kirchlichen Baukunst sein, ihre Werke städtebaulich, wie man sagt, der Umgebung anzugleichen. Sie muß vielmehr ihre Bauten über die Märkte und Gassen und Fabriken der Städte auch in der äußeren Bauform hinausheben. Kirchen sollen verkünden: Es gibt noch ein anderes Leben, es gibt noch ein anderes Licht, und noch ein anderes Brot. Kirchen müssen also über ihre Umgebung hinauswachsen und die Menschen hinauswachsen lassen. Noch größer muß die Herrlichkeit einer Kirche im Innern sein. Das Altaropfer ist der Mittelpunkt und Höhepunkt der katholischen Liturgie. Der Altar muß also auch architektonisch eine Höhenstellung in der Kirche einnehmen. Nicht die Kanzel, nicht die Orgel, nicht ein Glasgemälde darf der Mittelpunkt der Kirche sein. Die Kommunionbank gehört zum Altar, darf also nicht als etwas Nebensächliches behandelt werden. Ewiges Licht und Beichtstuhl und Kreuzweg und Apostelleuchter gehören zur Ausstattung einer katholischen Kirche, dürfen also nicht wie störende Schnittlinien möglichst ins Eck gestellt werden.

Die darstellenden Künste, Malerkunst und Bilderkunst, müssen aus dem Glauben leben und arbeiten. Sie müssen an die Erbsünde glauben, also mit der Sinnlichkeit der Menschenkinder rechnen und dürfen nicht Bilder schaffen, die den Schwachen zum Anstoß werden. Auch wenn in anderen Jahrhunderten bei einem naiveren Volk die Kirchen ähnliche Bilder hatten. Die bildenden Kirchenkünste müssen daran glauben, daß der Mensch ein Ebenbild und Kunstwerk Gottes ist, daß trotz der Verwüstungen der Sünde ein Fingerabdruck göttlicher Schönheit am Menschen noch durchschimmert und in den Heiligen in hellen Strahlen aufleuchtet. Mögen die draußen die Bäume rot, die Pferde grün, die Menschen dreieckig oder viereckig malen. Mögen ihre menschlichen Mißgestalten und Zerrbilder glauben machen, der Mensch stamme vom Affen ab, die kirchliche Kunst muß den Darwinismus ablehnen und den Menschen als Ebenbild und Kunstwerk Gottes darstellen. Christusbilder können sogar eine Gotteslästerung und ein Ärgernis für das christliche Empfinden werden. Es gibt Christusköpfe, die zu sprechen scheinen: »Ich bin es, fürchtet euch nicht!« Es gibt Weihnachtsbilder von der Mutter Gottes, die jede übernatürliche Weihe der Stunde von Bethlehem zerstören. Es wurden Engel wie fliegende Fische dargestellt, und Heilige mit einem so

blöden Gesichtsausdruck, als ob Verbrecher Modell gesessen hätten. Die kirchlichen Künste müssen aus dem Glauben leben und arbeiten.

Im besonderen muß die kirchliche Gesangkunst zum Gottesdienst werden. Was unsere Kirchenchöre in München, voran der Domchor, das ganze Jahr Meisterhaftes leisten, soll heute am Jahresschluß vom Bischof öffentlich bedankt sein. Wo der Kirchengesang Gebet und Gottesdienst wird, werden die Seelen erhoben und erquickt. Aufs neue verkosten sie das Psalmwort: »Wie lieblich sind deine Wohnungen, o Herr der Heerscharen« (Ps. 83, 2), und das andere biblische Wort: Als die Leviten und Sänger auf Harfen und Zithern spielten und ihre Stimme erhoben und zu singen begannen: Lobet den Herrn, denn er ist gut, wurde das Haus Gottes mit der Herrlichkeit des Herrn erfüllt (2. Chron. 5, 12—14).

Und doch muß ich an die kirchliche Liederkunst zwei Warnungen richten, die Warnungen, daß nicht zu wenig und nicht zu viel geschehe. Zu wenig geschieht in manchen neuesten Kirchenliedern, deren Text sich tief unterhalb der künstlerischen Linie hält und durch süßliche Reimerei von Herz und Schmerz und Lust und Brust, besonders in Herz-Jesu-Liedern und Grabliedern, die Andacht zerstört, statt sie zu erbauen: Wir werden also besser tun, bei den alten schönen Kirchenliedern zu bleiben, bis uns berufene Dichter neuzeitliche, fromme, volkstümliche und dichterisch hochstehende Psalmen und Lieder schenken. Aber noch eindringlicher müssen wir mahnen, daß im Kirchengesang des Guten nicht zuviel geschehe. Die Kirche darf nicht zum Konzertsaal werden. Wo das Amen des Gloria gar nicht aufhören will, wie bei einer Messe von Beethoven, wo der Priester am Altar mit der hl. Wandlung auf das Ende des Sanctus warten muß, wie bei mehr als einer Brucknermesse, wo das Agnus Dei gar kein Ende findet, da steht die Kunst nicht im Dienste der Liturgie, da steht die Liturgie im Dienste der Kunst. Am 20. Dezember 1928 hat Papst Pius XI. in einer besonderen Konstitution über die Pflege der kirchlichen Tonkunst zur Einfachheit des Gregorianischen Chorals zurückgerufen und Musikinstrumente nur zur Begleitung der menschlichen Stimme, nicht aber zur Vorherrschaft zugelassen. Wir müssen diese päpstliche Konstitution der Kirchenmusik auf das Notenpult legen.

Es war mir ein inneres Gebot, diese Zeitsorge mir von der Seele zu reden. Helft eurem Bischof, die Auswüchse und Verstiegenheiten einer unkirchlichen Kunst vom Heiligtum des Herrn fernzuhalten! Die alten Bilder sollen, auch wenn sie keine Kunstwerke sind, nicht bilderstürmerisch aus unseren Kirchen entfernt werden. Sie sind geweiht durch die Andacht des Volkes und die Weihe der Jahrhunderte. Andererseits sollen unsere Kirchen nicht mit allen möglichen geschmacklosen Fabrikwaren überladen werden. Die religiöse Kleinkunst hat in den letzten Jahrzehnten einen außerordentlichen Kunstfleiß entfaltet und auch dem Armen es möglich gemacht, sein Heim mit einem frommen und künstlerisch schönen Kreuzbild, Christusbild, Marienbild, auch mit Krippenbildern und dem Weihwasserkessel zu schmücken. Wir müssen, wo immer möglich, den Künstlern und Kunsthandwerkern helfen, die einen schweren Kampf ums Dasein führen.

DAS PROBLEM DES SAKRALBAUES. VERGANGENHEIT UND AUSBLICK

Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Trier, 15. Oktober 1929

Von HANS KARLINGER

Bischöfliche Gnaden! Meine Damen und Herren!

Worin beruht das Unvergängliche einer christlichen Kirche — als Bauwerk und Kunstwerk betrachtet — im Ausdruck aller Zeiten? Ist es eine bestimmte Form oder Formvorstellung, eine bestimmte Norm, schaubare Formen so zu ordnen und nicht anders, oder ist es die reine Idee des Christentums, die diesen hohen, und im Grunde von keiner Seite, auch von der gegensätzlichsten angesichts gotischer Dome, barocker Heilumsstätten bestrittenen Eindruck bestimmt?

Zur ersten Frage vorläufig: Form ist relativ, das wird uns eine kurze Betrachtung der



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

DOM IN MAINZ. BLICK AUS DEM WESTCHOR. VOR DER RESTAURATION

Man achte auf die verschiedenen Helligkeitsstufen. Vierung dunkel, im Langhaus die tragenden Rippen heller als die Gewölbekappen. Größte Helligkeit im architektonisch untergeordneten Ostchor.



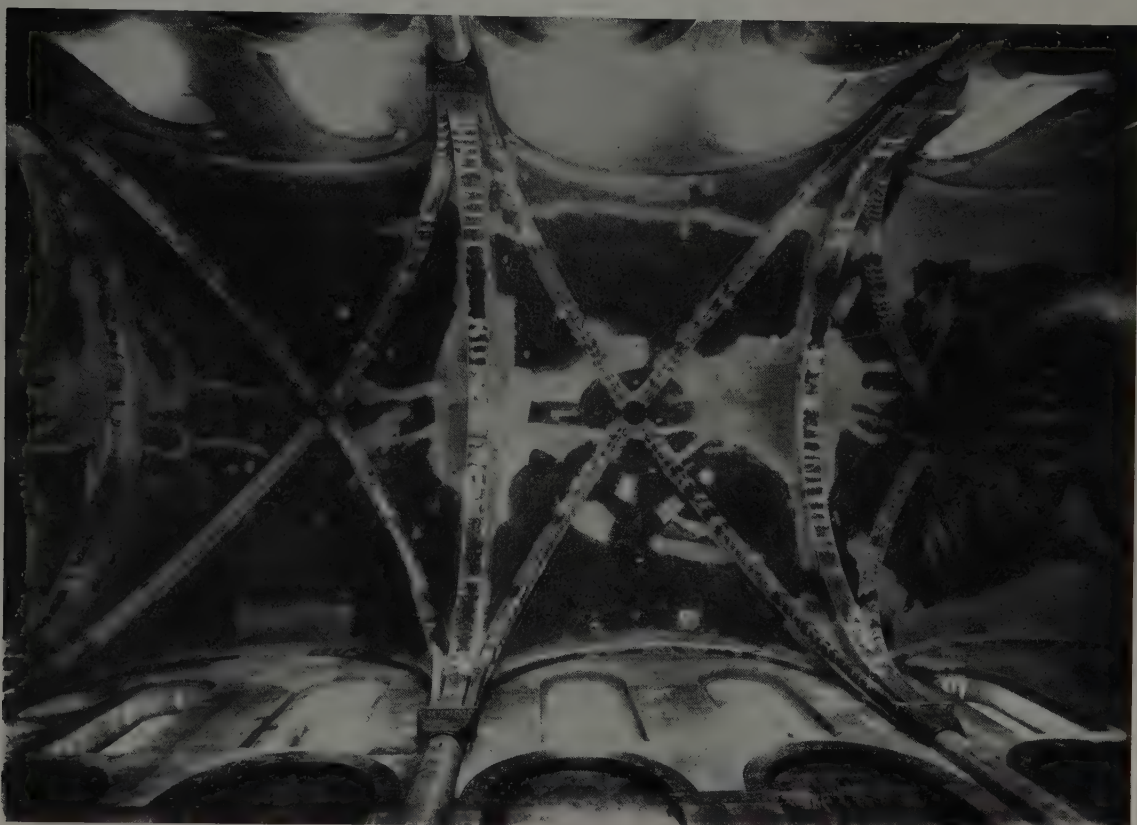
Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. BLICK AUS DEM WESTCHOR. JETZIGER ZUSTAND

Vierung als der Mittelpunkt des Ganzen in größter Helligkeit. Langsames Abklingen im Langhaus. Rippen als tragende Glieder dunkler als die Gewölbekappen. Zweiter Helligkeitspunkt im Ostchor. (Zweiter Ellipsenpunkt!)

sog. Stile zeigen. Zur zweiten: Formordnung ist wohl bestimmt von dem Grundgefühl einer weltanschaulichen Haltung, aber auch sie schwebt im Reich des Sichtbaren. Zur dritten endlich: Idee zeugt gewiß Form und vermag sie zu verklären, aber ihre jeweilige Wirklichkeit — als schaubares, sinnliches, und damit den Gesetzen von Geburt und Tod verhaftetes Erlebnis — ist eben nur dann wahrhaft wirklich, wenn ihre Wirklichkeit nicht nur in der Ideologie des Erfinders lebt, sondern einen Widerhall besitzt in der Gemeinschaft der Zeitseele. Keine also der drei Welten: Form, Ordnung, Idee wird uns von sich aus allein berechtigen, das Kunstwerk eines Sakralbaues erschöpfend zu bestimmen, keine für sich allein wird uns zu gesetzmäßig geltender Aussage über das Verhalten und die Wirkung von Kultbau und Kultraum berechtigen, solange wir nur eine der Kategorien gelten lassen wollen; wir sprechen nicht ohne Grund von Formalismus, Nominalismus oder Ideologie. Erst aus dem Zusammenklang von Form, Ordnung und Idee wird das Bild ihres ewigen Lebens, nicht nur einer zeitgebundenen Erscheinung, aufwachsen als ein wahrer Leuchter in der Flut der Zeiten und Völker.

Schauen wir zurück zunächst in das Bilderbuch der Geschichte und fragen die Form nach ihrem Ausdruck. Wir sprechen von Stilen — im Kirchenbau nicht anders wie vor irgendeiner Gegebenheit aus künstlerischem Reich, und wir verfolgen das Auf und Ab, das Ringen um eine jeweils beste, d. h. den Zeitausdruck am reinsten spiegelnde Form. Wir erleben an diesem Ringen die Sehnsucht in der menschlichen Brust, das Wahrste, das Tiefste im Bild zu gestalten, auf daß es allen sichtbar werde und Dauer habe; wir verspüren die Gnade, die denen gegeben wurde, die solches vermochten. Aber wir vergessen auch nicht in diesem Augenblick, wo wir zunächst der Form unsere Aufmerksamkeit zuwenden, wie sehr all dieser Ausdruck zeitgeboren und zeitvergehend war und ist und wir sind als Historiker bescheiden genug, uns vor Augen zu halten, daß wir das Letzte vergangener Form nie enträtseln, daß der Wille eines romanischen Raums oder einer Halle der Renaissance nur vergleichsweise, nur als ein »als ob« zu uns herüberwirkt, und daß es darum Irrtum ist, solcher geschauten oder gefühlten Form von uns aus, von unserer Zeit her ein apodiktischeres Recht auf unsere Gegenwart einzuräumen, als das der erhebenden Erinnerung »ut priorum virtus in memoriam revocetur«, wie Honorius von Autun einmal sagt. Und erst dann, wenn so die Zeitbedingtheit und Relativität aller Ausdrucksform erkannt und bewußt ist, wird uns die wahre Kraft und die große Gnade, die echtem Kunstwerk innewohnt, lebendig: nämlich, daß es nicht allein vermag, dem Geiste seiner Zeit reinen Ausdruck zu verleihen für die Dauer der wenigen Menschenalter eines Stiles, sondern daß das Gesicht seines Wesens über diesen hinausragt, geltend für das fühlsame Auge aller Zeit. Aber wir vergessen dabei nicht, daß dieses Mehr-Sein, dieses Zeitlose in der Tat nur dann vorhanden ist, wenn das Kunstwerk reiner Zeitausdruck ist, d. h. wenn es ganz und notwendig dem Gesetz künstlerischer Wahrheit folgt. Wir sprechen von romantischer Form am Kunstwerk, wenn uns irgendwo denkbar erscheint, daß diese Form nicht unmittelbar, aus der Einheit von Leben und Gefühl einer Zeit geflossen sei, wir sprechen von romantischer Form, wenn wir innerhalb eines historischen Komplexes das künstlerische Erleben gespalten, in Richtungen gezwängt sehen, wenn — um ein großes Wort der Frühscholastik hier einen Augenblick für das Wesenhafte des Kunstwerks zu gebrauchen — die »diversarum formarum essentialis unitas« nicht mehr ihre symbolische Kraft auf das Ganze und die Einheit einer Zeit hin besitzt. Denn das hebt ja alle wahre Kunst über die Eintägigkeit alles dessen, was der Sprachgebrauch als Mode bezeichnet, daß wahre Kunst nicht nur augenblicklichem Gefallen und spontaner Meinung dient, sondern daß ihr Ausdruck bestehen bleibt vor der fremden Stirn einer anderen Zeitgesinnung. Der persönliche, individuelle Geschmack bewertet Kunstwerke höher oder tiefer, je nach Liebe oder Haß, nach Lust oder Leid — den Abstand vor dem echten Kunstwerk wagt nur literarische Aktualitätssucht zu zerstören. Und es ist wenigstens lieblos — wenn nicht mehr, das sei in diesem Zusammenhang gesagt — wenn man psychische Überspitzungen in literarischen Äußerungen unserer Tage als ein Argument verwerten will, das etwas Entscheidendes aussagen würde über künstlerische Bestrebungen der Gegenwart; wenn man moderne Kunst zu identifizieren versucht mit dem literarischen Zerstörungsressentiment, das zu allen Zeiten dann lebendig wird, wenn die Zeit nicht von der Tateinheit einer Idee getragen ist, wenn Vergangenes und Zukünftiges nicht mehr auseinander hervorgehen wollen, sondern vermeinen, gegeneinander stehen zu müssen.



Phot. Archit. Usinger, Mainz

DOM IN MAINZ. GEWÖLBE IM LANGHAUS. ZUSTAND NACH DER SICHERUNG DES BAUBESTANDES

Doch zurück! Was angedeutet werden sollte, ist die Doppelgesichtigkeit, die der Begriff Form erhält, wo immer man seinen geschichtlichen Ablauf betrachtet. Es müßte doch bedenklich stimmen, wenn man sich so recht vor Augen hält, wie wir ein Jahrhundert lang imstande gewesen sind, uns für alle Formen zu begeistern und selber dieser Begeisterung so wenig an eigener künstlerischer Tat entgegensetzen wußten im Bereich sakraler Kunst. So wenig eigener künstlerischer Tat will heißen, daß das große Wort einer memoria, einer Er—innerung, nicht zu eigenem, zeugendem, Form schaffendem Leben wurde, sondern umschränkt blieb von der Bannkraft der äußeren vergangenen Erscheinung formaler Haltung, dem historischen Reiz, der seinem Wesen nach Humanismus ist, wie jede relativistische Betrachtung der Vergangenheit — groß gewiß in seiner stoischen Ruhe, aber um eine Welt fern von der alles umspannenden Liebe christlicher Tat.

»Te saxa loquuntur« — von dir künden die Steine. Das Wort steht zwar auf einem weltlichen Denkmal — der Triumphpforte eines Salzburger Kirchenfürsten, aber ich glaube, man darf es als Leitsatz gelten lassen, wenn man in den Denkmälern des einstigen Sakralbaues Umschau hält.

Wie schlicht und fast arm wird der pomphafte Prunk spätrömischen Formapparates im Raumesicht einer altchristlichen Basilika. Wir wissen ja längst, daß nicht einmal der Raumgedanke selbst irgendwie von den jungen Zeugen und Verkündern des Christentums stammt und gleichwohl — wie spricht der Geist der streng geordneten, demütig großen Gemeinschaft im Anblick einer Halle, wie sie den römischen Basiliken eigen ist. Wie wird alles Beiwerk klein vor der räumlichen Größe, vor dem erhabenen Bogen der Altarnische, die alles durchströmt, dem Symbol des Erlösers vergleichbar, das seine Konche trägt. Den Gläubigen, die da im 4. Jahrhundert in St. Paul vor den Mauern weilten, ging es — soweit man überhaupt Geschichte deuten darf — gewiß nicht um formale Reize, wie hätten sie sich sonst mit den heidnischen Formen der antiken Säule



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

DOM IN MAINZ. BLICK AUF DIE HOCHSCHIFFWAND. VOR DER RESTAURATION

Der zu starke Lichteinfall der gotischen Fenster in den Seitenkapellen entmaterialisiert die Pfeiler des Langhauses.
Der Wechsel zwischen hellen und dunklen Horizontalschichten macht die Wand im optischen Eindruck unruhig.



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. BLICK AUF DIE HOCHSCHIFFWAND. JETZIGER ZUSTAND

Durch Abdunkeln der Seitenschiffenster und Aufhellung der Langhausfenster entsteht im Hochschiff ein gleichmäßiges helles Licht, dem die Seitenschiffe untergeordnet sind. Pfeiler, Dienste und Gurtbögen erscheinen in ihrer klaren architektonischen Struktur.

begnügt. Ihr Blick ging zur Opferstätte und es ist gewiß kein Zufall, daß wir immer wieder diese großen, machtvollen Apsiden finden — im Osten wie im Westen — die seit altchristlicher Zeit über das ganze Mittelalter hinweg gleichsam den Grundakkord im Kirchenraum bedeuten. Ihr Schauen und ihr Bilden war nicht anders, wie der erschütternd großartige Hymnus ihrer Gebete und wie in diesen gemeinsame Andacht und gemeinsame Not mit ihrer schlichten Größe redet, die antike Form am Ende römischer Welt nicht vermitteln konnte, weil nichts von dieser großen Gefaßtheit in ihr war, so wird Raum und Schauform altchristlicher Kirchen durch dieses tiefe Einheitsgefühl groß und gewaltig, die Teilformen aber — die römischen Palästen und Tempeln so viel Gewicht geben — sie bleiben fast gleichgültiges Beiwerk; nicht wichtiger, wie die lateinischen Worte, in die der hl. Augustinus seine Visionen kleidet.

Sind nun diese Räume, die so alles zu sagen scheinen, was uns heute bisweilen am Sakralbau höchste Wünschbarkeit dünkt, der christlichen Kirche Richtschnur geworden? Kanon einer Raumform, die allein dem Opferraum der Liturgie Recht, Maß und Wirklichkeit gäbe? Oder hat sich die Kirche in ihrem Wesen verleugnet, als an Stelle der frühchristlichen Basilika der Zentralbau des Ostens oder der romanische Dom des Nordens trat?

Wir wissen, keine der beiden Annahmen trifft zu. Die Zeiten ändern sich und eine andere Zeit, als die frühchristliche, sah in dem sichtbaren Gleichnis von Gottes Größe, von Kraft und Entsagung, ihr eigenstes Sinnbild. An Stelle der großen demütigen Gemeinschaft hat der byzantinische Zentralraum ein Gloria gesetzt — das »gratias agimus propter magnam gloriam tuam«, die Freude an der Herrlichkeit Gottes verkündet die Kirche der Heiligen Weisheit in Byzanz, bei deren Einweihung Justinian ausgerufen haben soll: »Salomo, ich habe dich übertroffen.« Jahrhundertlang ging durch die christlichen Völker des Ostens und Westens der Jubelraum der lichtverklärten Halle, von Byzanz bis zum fernen Westen — den Templerkirchen Spaniens und Englands — von der Adria bis zur Slawengrenze im Norden reichten einmal die Denkmäler der geheimnisvollen Raumkraft des Kristallgefüges, das man Zentralbau nennt, und die Gralsage im Norden trägt seine Magie hinein bis in gotische Zeit — hier an dieser Stätte hat gotische Andacht der Gottesmutter eines der letzten Werke errichtet, die so ganz von der hymnischen Kraft des Mittelalters durchgeistet sind. Und heute, wo wir so bedachtsam das Zweckmäßige, so sorgfältig das liturgisch Erlaubte prüfen — mag es nicht belanglos erscheinen, daran zu erinnern, daß der Zentralbau seine Gestalt zu behaupten vermochte, trotzdem oder nachdem lange der Richtungsraum der Basilika Norm des Kirchenbaues geworden war, so sehr hat immer wieder das Erlebnis des Feierlichen, des Machtvollen die Zeiten und ihren anderen Willen übertönt.

Darf man das Raumerlebnis des oströmischen und mittelalterlichen Zentralbaues mit dem Gleichnis der Gloria zu umschreiben versuchen, so sei an ein anderes Gebet der Liturgie erinnert, wenn wir in romanischen Münstern oder Domen stehen: das *confiteor*. Schuldgefühl, Bitte und Hoffnung — Demut und Vertrauen zieht durch die steinernen Wände. Die Kraft junger Völker wogt auf — denken wir an Speier oder Worms oder Maria-Laach, und vergegenwärtigen wir uns die tiefe innere Sammlung, die in solchen Räumen einmal war, ehe noch spätere Zeiten ihre Andacht mit Lichtfluten verwischten, ehe spätere Zeiten die Sprache großer stummer Mauern, herbleuchtender Bilder nicht mehr vertrugen, ehe fremde und anders gerichtete — ich möchte sagen — bürgerlicher gewordene Frömmigkeit die harte, entsagende Spannung hoher Steintonnen, weitziehender Bogen, tiefer Krypten mit ihren umgänglicheren, anmutigeren Gebilden erfüllte. Wir wissen, es war nicht immer Armut und herbe Entsagung in romanischen Räumen — ein Blick auf den Andreasschrein im Dom hier genügt, um uns zu erinnern, daß romanische Räume auch einmal glänzen konnten in funkelnder Pracht, aber — gerade der Andreasschrein besagt es — diese Pracht blieb Dienst, blieb Gleichnis für das stärkere Bewußtsein, daß alle Dinge Gott dienen müssen, keines sprechen darf um seinetwillen. Von humanistischen Einbildungen einer »Natürlichkeit« oder »Richtigkeit« des Kunstwerks aber war jene Zeit noch so frei, daß sie eine Höhe abstrakter Form zu ersteigen vermochte — denken wir an Bogenfelder wie Autun und Moissac und versuchen wir einmal von solchen Bildern her den gemeinsamen Raumausdruck zu begreifen (nicht den falschen unserer Burgen- und Ritterromantik) — vor der Gegenwart staunend und bewundernd steht, auch, ja gerade auf entgegengesetzter Seite.

Wie sollte ich versuchen, das Gebet des Raumes oder des Körpers einer gotischen Kathedrale zu umschreiben? Es ist ja bekannt, wie spätere und andere Zeiten immer wieder vermeinten, da habe der katholische Gedanke gewissermaßen am stärksten das ganze schaubare Leben erfaßt, da sei er am lebhaftigsten wirklich geworden, wo Kathedralräume sich auftürmen, wo das drangvolle Gemüt umhüllt wird von dem Märchenschimmer gotischen Lichtes. Und wir wissen, wie das rationalistisch gewordene, historische — das 19. Jahrhundert vermeinte, man müsse nur solchen Traum reproduzieren und der einzig wahre und würdige liturgische Raum sei da.

Ja, was heißt einzig wahr, einzig würdig? War es die Zeit des Frühchristentums weniger, die nichts kannte von dem stolzen, Städte überragenden Empor gotischer Dome? War es die Zeit der romanischen Formen weniger, die sich nichts träumen ließ von dem Lichtwirbel einer Ste.-Chapelle in Paris, die noch nichts ahnte von der stillen, heimeligen Stimmung, wie sie aus Ketten gotischer Kapellen strömt und der sicher noch fremd war das Andante brausender Gebete und Gesänge großer Volksmassen in Hallenkirchen der Spätgotik. Wie müßig ist es — wenn man sich all dessen lebendig erinnert — sich an eine Form zu klammern, wie müßig, ja geradezu vermessen wäre es, sich einzubilden, die Frömmigkeit könnte gleichsam gebannt, heraufbeschworen werden allein im Angesicht aufsteigender Spitzbogen. Ja, wir stehen mit Ehrfurcht vor dem sich wölbenden, der Gnadenfülle eines Schutzmantelsymbols vergleichbar umhüllenden Raumgerüst gotischer Kirchen, wir stehen mit Ehrfurcht vor dieser »steinernen Scholastik«, die heute wieder Wort und Sprache schenkt vielen, denen es im Gewissen um Denken geht, wir stehen mit Ehrfurcht vor der stolzen Schönheit solcher Räume. Wieder klingt das »*gratias agimus propter magnam gloriam tuam*« an, aber jetzt nicht mehr aus dem stolzen Herrscherdasein eines Imperators, sondern aus der Innigkeit eines Seelenlebens, das durch die rauhe und — vergleichsweise zum Gotischen — arme Demut romanischer Formwelt hindurchging; das Haus eines Christkönig, der selber mitten steht in der Gemeinschaft aller; dem sich, nach alter germanischer Vorstellung vom Königtum, jeder nahen darf aus dem Volke, der das Recht der Gemeinschaft besitzt.

Für diesen Stil und für solche Raumform hat die Renaissance das Wort geprägt: *arte gotica* — die »barbarische Kunst«. Nicht waren es Heiden, die diesen Ausspruch fällten, Michelangelo, der Erbauer von St. Peter, hat nicht anders geurteilt. Wer einmal innerhalb der freien Weltbühne einer Renaissancekirche stand — Albertis Andreaskirche in Mantua, Wolf Müllers Michaelskirche in München — der begreift den Abstand. Und wieder wäre es verfehlt, von einem Wandel des Glaubens zu reden oder gar von Verweltlichung der Frömmigkeit — all das bezeugt uns nur, wie tief menschliche Gewöhnung geht, die äußere Schale der Form und ihre augenblickliche Erscheinung als Wesen zu deuten. Nicht der Glaube verschob sich, wohl aber sein Erleben. Und wenn wir das Schlagwort vom Erwachen der Persönlichkeit als einen bezeichnenden Zug der Renaissance gelten lassen wollen (in Wahrheit besteht dieses Erwachen seit Franziskus und Dante), so vermag es uns hier über den Sinn des Kirchenraumes der Renaissance etwa gleichnisweise soviel zu sagen: das Gotteserlebnis wird einmaliger, wird vielspieglicher in der Vielheit der stadtbürgerlichen Menschen, verglichen mit gotischem Volkstum. Wenn tiefinnerliche Romantiker die Renaissance anklagten wie einen heidnischen Stil — wir können sie wohl begreifen, aber auch sie folgten dem menschlichen Zwang, der Erscheinungsform tieferes Recht zu unterlegen, als ihr vor dem Leben zukommt. »Im Hause meines Vaters sind viele Wohnungen«, heißt es in der Schrift.

Und gehen wir weiter! Vergewegenwärtigen wir uns einen Raum wie den Salzburger Dom, wo alles ernsten Kampf und Abwehrbereitschaft atmet wie in einer Festung. Da klingt das »*Credo in unum deum*«, aber nicht als Tendenz, wie der sich einbildet, dem die tiefe Seelenlebendigkeit der Fides fremd ist, sondern dieses Credo ist steinernes Leben — *te saxa loquuntur*. Verrauscht ist die Hallenheiterkeit und aus dem demütigen Gebet, wie es in gotischer Kathedrale aufstieg, klingt jetzt Mut und Bereitschaft, klingt Forderung und Verzicht. Und dieses strenge, herbe, große Barock — wie träumend, wie verklärt heiter ist sein Antlitz anderthalb Jahrhunderte später in den Gehäusen waldumhegter Wallfahrtsstätten — in Vierzehnheiligen am Main, »auf der Wies« im Angesicht der Alpen oder an allen Punkten, wo aus der Fülle der Landschaft heraus der Gottesjubiläum leuchtender Bauten aufsteigt, wie Baumwerk inmitten gesegneter Flur: »wunderbar ist der Herr in allen seinen Werken«. Menschen des 19. Jahrhunderts haben von Verweltlichung, Bühnenspiel und Prunksucht des Rokoko gesprochen — nicht aus Laune

oder Bosheit, sondern weil ihnen der Kindesglaube der Volksseele, die solche Bauten liebte und noch liebt, nicht mehr lebendig und gegenwärtig war. Wer heute unberührt durch vorgefaßte Meinung vor einer Wallfahrtskapelle des 18. Jahrhunderts steht, der weiß, wie tief Naturverklärung in den Seelen dieser Zeit zum lebendigen Gleichnis einer Gottesandacht emporwuchs. Nicht Naturvergötterung — das Schicksal des insipiens, dem Gotteswissen fremd ist — sondern das demütige Glück dessen, der ein weiteres Weltbild schauen darf, wie es einmal vergönnt war Menschen gotischer Zeit.

Vielleicht ist es unser Verhängnis, all dieses Fluten der Formenwelten mit den Augen des Verstandes zu sehen, zu wissen, wißbar zu machen. Die Unbarmherzigkeit einer geschichtlichen Mentalität, die nur vergleicht, die alles wägt auf der Verstandeswage des Relativen — ist es Zufall, daß frühere Zeiten sie nicht besaßen, oder aber, daß sie sich hüteten, sie zu gebrauchen? Darf man mit einer Setzung von Magie und Natur, mit der Fiktion eines magischen und eines natürlichen Weltbildes unser Unvermögen, Form rein zu erleben, sie nicht zum Schilde einer vernunftbestimmten Willensrichtung zu machen, erklären? Ich versuche darauf mit einem Worte von K. Muth zu antworten: »Die Seele schweigt, wenn der Verstand sie anschaut.«

Wir sehen heute den Trugschluß, der darin liegt, vergangene Form in ein Leben hinüberbeschwören zu wollen, dessen Mund und Zeuge sie nicht ist. Wir sehen, wie das Leben andere Wege geht, wie sich all das verschoben hat, was einmal die Basis vergangener Stile bildete. Und wir — d. h. alle Verantwortlichen, die sich berufen glauben, dem Glauben zu dienen durch ihrer Hände Werk, durch Bau oder Bild — kämpfen um Befreiung aus dem Ring einer Verstandessetzung, die Tradition und Form zu gleichen Werten machen möchte.

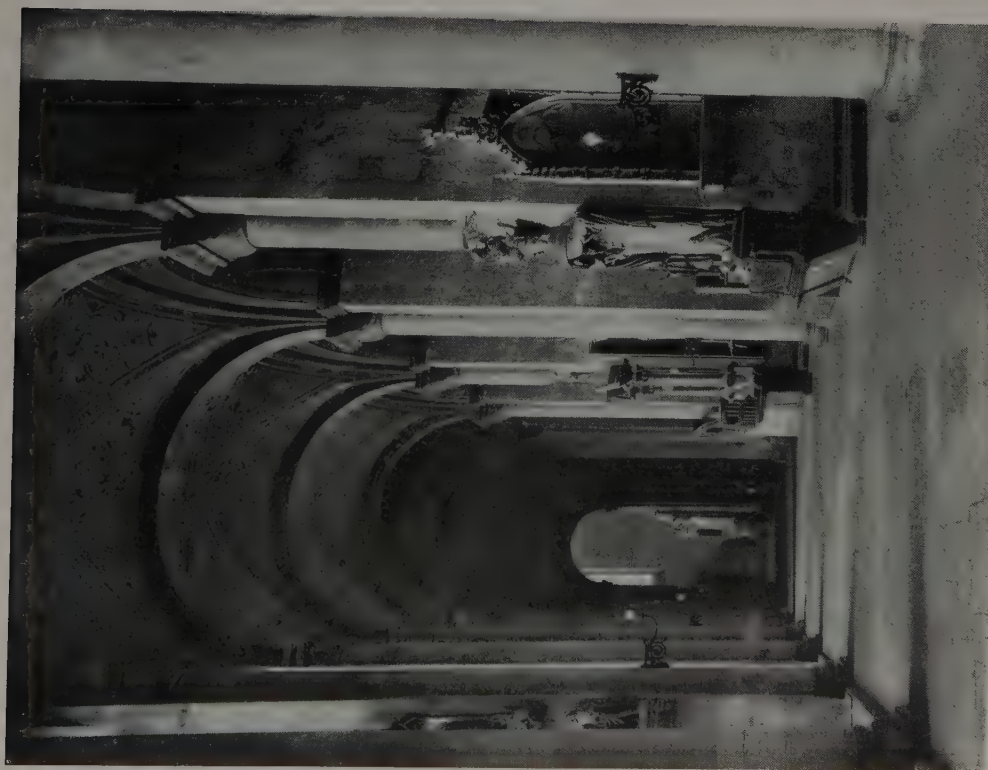
Was heißt Norm, Ordnungsgesetz eines christlichen Kultraumes? Die sich wandelnden Formen verkörpert eine Kette wechselnder Gefühlswelten: Demut, Hingabe, Jubel und Opferfreude, Tatbewußtheit, Hoffnung und Begeisterung bis zum verzückten Ahnen des Verklärten. Die Formenkette zeigte sich unendlich in ihrer Vielgestalt wie die Schöpfung — Gottes Welt. Und wir sehen heute das untragbar Harte einer Verstandesvorschrift ein, die das Wunder des gläubigen Erlebens und seine künstlerische Gestaltnahme festlegen wollte auf einen Typ, einzwängen in irgendein Formengehäuse; wir erkennen die Abminderung nicht etwa nur des künstlerischen Lebens, sondern vielmehr des religiösen Erlebnisses überhaupt, die in der Vorstellung liegt, man könne den Raum des Gottesopfers zu einem historischen Festsaal machen, wie ihn das 19. Jahrhundert so oft baute, um irgendein geschichtliches Schauspiel zu umgeben. Wir fühlen das Mutlose in der Einbildung, eine der wechselvollen Formen — die doch selber alle vergingen, wie es Gesetz menschlichen Werkes — sei allein berechtigt, als allgemein gültiges Gefäß, als stete Norm zu dienen für das Gleichnis vom Reiche, das nicht von dieser Welt ist. Oder ist es nicht Mutlosigkeit, zu glauben, weil irgendeine Formordnung irgendeinmal den Rahmen bildete tiefster Frömmigkeit, die Wirkung — d. h. die Auswirkung in der Form — würde die Ursache wieder ins Leben rufen?

Mit a. W., aus der Form allein können wir die Gesetzmäßigkeit, die all diesen Bauten vergangener Zeit ihren tiefen Sinn und ihr starkes Leben gibt, nicht herleiten. Nicht einmal dort, wo man der Form ein scheinbar tieferes, magischeres Recht einräumte, wie je im Abendlande, nicht einmal in der Ikonographie der griechischen Kirche würden wir einen solchen formalen Kanon restlos aufweisen können. Nebenher — da ich von der künstlerischen Gestaltung des Kirchenraumes zu reden habe, nicht von der liturgischen, so darf ich wohl voraussetzen, daß das hier Gesagte die Gesetzmäßigkeit des Liturgischen voraussetzt als unerläßliche Wesensbedingung, die so selbstverständlich ist, wie die Tatsache, daß ein Palast keiner mehr ist, wenn er wie ein Bauernhaus aussieht. Nur um Mißverständnisse zu vermeiden, sei das gesagt — die liturgische Norm des Kirchenbaues liegt in einem anderen Bereich wie seine künstlerische Gestaltung.

Man wird der Herausstellung des künstlerischen Faktors entgegenhalten: zu der Gesetzmäßigkeit des Sakralbaues gehöre vor allem die Tradition. Nun, wenn wir das hohe Wort Tradition gebrauchen wollen, wohl ist Tradition im Wesenskern einer ars sacra durch alle Zeiten und in allen Stilen — aber die sehen wir nicht in der zeitverbundenen Form ihrer Erscheinung, sondern in dem Verhalten, das diesen Erscheinungen zugrunde liegt: in der Hingabe, in der Tatkraft des Glaubens, der das künstlerische Werk in-



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.
DOM IN MAINZ. SÜDLICHES SEITENSCHIFF. JETZIGER ZUSTAND
 Ausgleich zwischen Wand und Decke. Dadurch größere Geschlossenheit des Raumes.



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin
DOM IN MAINZ. SÜDLICHES SEITENSCHIFF. VOR DER RESTAURATION
 Starker Helligkeitsgegensatz zwischen Pfeiler und Gewölbe.

spiriert. In einem Dienst am Höchsten, der nicht rechnet nach Zwecken, sondern der sich ganz gibt wie alle echte Kunst. Man kann Kirchenbauten als Kunstwerke nicht synthetisch konstruieren wie naturwissenschaftliche Dinge; wo ihre Gestalt nicht aus dem Leben fließt und zum Leben spricht, bleiben sie Konstruktion, gleichviel ob sie aus sog. traditionellen, oder aus sog. modernen Formen zusammengesetzt sind. Wenn wir ein Ordnungsgesetz für den Sakralbau finden wollen, so können wir es nur dort suchen, wo der lebendige Geist des Religiösen wirkt und nur versuchen, dessen Sinn zu erschauen und schauhar zu machen — so hat es vergangene Kunst immer getan und darum war sie groß. Es wäre müßig, hier von künstlerischer Freiheit zu reden — die ist jedem ernsthaft Schaffenden Voraussetzung, aber es ist nicht müßig, sich zu erinnern, daß für den Künstler nur die Freiheit des Schaffens auch gleichzeitig Glaube an das Werk bedeutet. Freiheit — nicht Schrankenlosigkeit: wer nicht mit Gott fühlt, baut Gott kein Haus, oder aber er lügt. Der Stufen aber des Fühlens zu Gott sind viele, das zeigt uns die Vergangenheit, wollen wir klüger sein wie sie, oder war nicht der Glaube zu allen Zeiten einer?

Damit stehen wir vor der letzten der drei Fragen, die eingangs gestellt wurden: der Idee des Christentums, schauhar in ihren Werken des Gotteshauses seit fast zweitausend Jahren. Was an solchen Werken schauhar, erlebhar, das habe ich versucht anzudeuten. Was den wechselnden Gefühlen zugrunde liegt als geistiges Fundament einer wirklichen Form, das künstlerische Erlebnis des christlichen Gedankens, das wurde als Norm und Ordnung bezeichnet. Form und Ordnung sind gleichsam das Außen und Innen der Werke, noch nicht das Gesetz, das dieses Außen und Innen fügt zum Ganzen. Das Gesetz ruht in der Idee der christlichen Lehre — ich fühle mich nicht berufen, hier mehr zu sagen. Aber noch einmal blicke ich zurück in die Geschichte der Stile, um an das eine zu erinnern: die Idee des Christentums blieb unverrückt, mochten sich auch Menschen — und das haben sie nicht nur heute getan — darum streiten, ob die Form Gott besser diene oder jene. Sie blieb unverrückt, wo immer der Glaube lebte, daß Gott jedes Werk annimmt, das aus wahren Herzen wurde. Und wenn wir vermeinen, in echter Kunst etwas wie einen Schimmer des Göttlichen sehen zu dürfen, so ist es doch die gleiche Voraussetzung des Wahren, des Ungebrochenen, des durch keine Tendenz bestimmten Erlebens. Nicht Bildung und Wissen an sich — und sicher am allerwenigsten eine sog. »kunstgeschichtliche« — befähigt schon ohne weiteres zu der Erkenntnis, was an schaubaren Formen für ein religiöses Leben tragbar ist, und was nicht. »Sentire cum ecclesia« heißt auch hier mehr — soweit ich es zu verstehen meine — als eine Hingabe an Schlagworte, die der Verstand prägt und um die das Herz nichts weiß.

Wir erleben den Glauben anders wie Menschen des 13. oder wie Menschen des 17. Jahrhunderts, das ist uns allen bewußt. Und darum wird die Form, die uns gegeben ist, eine andere sein in ihren Lebensäußerungen. Wer die Zeit fühlt, fühlt auch ihre Sehnsucht zur Gemeinschaft, ihre Sehnsucht, wieder die Gesamtheit der Menschen zu erleben, fühlt das Ewige des Christuswortes: »Kommet alle zu mir, die ihr mühselig seid und beladen.« Glauben wir doch nicht, daß der Künstler, den Gott gesetzt hat als den Kündler seiner Zeit in der Welt der Dinge, dem antworte mit Floskeln, die nur der Gelehrte kennt, mit Spitzbogen und Rokokoschnörkel; glauben wir nicht, daß ein echter Künstler so zu spielen vermag angesichts des eisernen Ganges unserer Zeit. Es ist nicht wahr, daß böser Wille und Kälte des Herzens all das verdrängt habe aus dem Reich unserer Kunst, was dem Sammler Neugierde und Befriedigung gibt: all das Spiel mit vergangenen Formen, die heute nicht höheren Wertes sind wie die Muscheln und Steine, mit denen ein Kind spielt. Nicht höheren Wertes im Angesichte dieser Welt. Nicht wir enträtseln den Sinn des Geschehens, das Generationen fügt und bestimmt — wir wissen nur aus der Vergangenheit des Christentums, wie seine größten Zeugen, die Heiligen, stets den ganzen Sinn ihrer Zeit faßten und sich nicht beirren ließen von dem 'anderen Gesicht anderer Zeiten, ich erinnere an den hl. Franziskus, den hl. Philippus von Neri.

Noch einmal: nicht die Form tut es für sich allein — auch die der Gegenwart bleibt kalt, wenn sie nicht der Geist trägt. Wenn wir Gott geben sollen, was Gottes ist, so sagt doch jenes Christuswort, daß wir auch der Kunst geben dürfen, was der Kunst ist. Um mit einem Wort von Jacques Maritain zu schließen: »Vermenget nicht, was Gott so gut trennt.«



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. VIERUNG. JETZIGER ZUSTAND

Die alte Bemalung ließ die architektonische Gliederung der Kuppel kaum erkennen. Nun wirken Architektur und Farbe zusammen. Die schweren dunkelfarbigen Pfeiler tragen. Die Zwickel, von mehreren Rundbögen begleitet, vermitteln. Wie die Zierglieder der Architektur nach oben immer leichter werden, so nähert sich die Farbe immer mehr dem Weiß, um im Schlußstein das Symbol der Dreieinigkeit in reinster Helle zu zeigen.

DIE FARBIGE ABSTIMMUNG DES DOMES ZU MAINZ ANLÄSSLICH SEINER RESTAURIERUNG

Von PAUL MEYER-SPEER

Folgende Ausführungen wollen die Grundlagen geben, auf denen die farbige Abstimmung des Mainzer Domes aufbaut. Damit soll in keiner Weise in die historische und ästhetische Diskussion über das Wesen des Raumes eingegriffen, vielmehr nur in künstlerische Voraussetzungen der Ausmalung eingeführt werden, soweit Anschauliches in Worten überhaupt wiedergegeben werden kann.

Der Innenraum des Mainzer Domes wölbt sich über einem in der Längsachse östlich und westlich gerichteten Kreuze. Räume von verschiedener Größe und Geschichte umgeben dieses Kreuz und lassen so den Dom im Grundriß als ein annähernd elliptisches Ganzes erscheinen, wobei die den beiden Brennpunkten zunächst liegenden Bogen von Ost- und Westkonche und die Längsseiten von den gotischen Kapellenreihen gebildet werden. Es legt sich also um das Innere ein Ring von Räumen, ausgehend von dem Ostchor über die Eingänge, durch die nördlichen und südlichen Kapellenreihen hindurch, entlang der Hauptrichtung des Domes bis zu den Querhäusern im Westen und sich schließend in den drei Konchen des Westchores. Zwischen diesem äußeren Ring und dem Kern des Domes liegen die Seitenschiffe. Sie nehmen an dieser Umschließung des größten Kreuzes teil (Hochschiff). An der Stelle, wo sich das Langhaus und die Querhäuser, also der lange und der kurze Kreuzesbalken vereinigen, entsteht ein annähernd regelmäßiges Quadrat. Dieses Quadrat liegt folglich zum Chore, den Querschiffen und dem westlichen Langhausjoch zentral. Eine Verstärkung der Pfeiler (Vierungspfeiler) betont auch körperhaft diese wichtige Stelle, an der die beiden Hauptrichtungen des Raumes sich durchdringen. Wir haben demnach im Dom ein großes, im Schnittpunkt durch Verstärkung der Pfeiler betontes Raumkreuz, welches durch anschließende Räume (Seitenschiffe, Kapellen und Chöre) zu einem länglichen Baukörper zusammengeschlossen wird. Der Grundriß weist somit eine nach der Vollform des Quadrats hin sich entwickelnde Steigerung auf.

Entsprechend der Vierung im Westen liegt im Osten am anderen Ende der Längsachse ein dem westlichen Vierungsraum ähnlicher, aber nicht vollständig quadratischer Raum, welcher von anliegenden Räumen in der Art eines angedeuteten Querhauses (Choretten und Eingangshallen) und der Ostkonche eingeschlossen wird. Der Ostchor ist also gleichsam der zweite Brennpunkt des erwähnten als ellipsenähnlich gesehenen Raumes und steht in einem ganz bestimmten andersartigen und damit eigenwertigen Verhältnis zu der in dieser Richtung reicher ausgebauten Westgruppe.

Über der Vierung, an der Stelle, wo die beiden Hauptachsen des Grundrisses sich schneiden, wächst der Innenraum zu seiner höchsten Erhebung, der Westkuppel empor. Aus den Vierungspfeilern entwickelt sich in mittlerer Höhe das Achteck, welches nach drei Stockwerken in eine achteilige Kuppel übergeht. So liegt über dem wichtigsten Punkte des Grundrisses die höchste Erhebung und Betonung des Aufrisses. Rings um den Kuppelraum liegen die nächst höheren Erhebungen, wovon drei ebenfalls auf dem Quadrat aufbauen und den Chor sowie die Querhäuser bilden. Der vierte Raumabschnitt ist das westlichste Langhausjoch mit rechteckigem Grundriß. Diese vier erwähnten Räume nehmen in Verbindung mit sämtlichen Langhausjochen eine mittlere Höhenlage ein und geben so einen Maßstab ab einerseits für die Höhen der Seitenschiffe und Kapellen, andererseits für die der Kuppeln. Die dritte und nächst niedere Höhe wird durch die anschließenden Räume, Seitenschiffe und Kapellen eingehalten. Noch tiefer liegen die Gewölbe der Eingangshallen im Osten. Auf diese Weise wird durch die verschiedene Abstufung der Höhen der Räume gleichzeitig ihre verschiedenen großen Bedeutungen für den gesamten Raum sichtbar gemacht. Es liegt folglich auch hier im Aufriß, in der vertikalen, wie bei dem Grundriß, in der horizontalen, eine Steigerung vor nach einem zentralen Punkte hin.

So sind die Kuppelräume nach jeder Raumebene hin klar betonte, zentral angelegte Vollformen, deren Wirkung dadurch verstärkt wird, daß die anschließenden Räume in verschiedener Höhenlage und Ausdehnung sich um sie gruppieren. Das Verhältnis zwischen Grundfläche und Höhe ist gegeben durch die für die einzelnen Bauzeiten charakteristische Bauweise, also durch die Verschiedenartigkeit der Baustile. So können wir am Innenraum, abgesehen von Denkmälern und späteren Einbauten, die Einwirkungen von der frühen Romanik bis zur späten Gotik feststellen. Im Mainzer Dom baut der Gotiker fat durch-



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. OSTCHOR. JETZIGER ZUSTAND

Die Farbe ist nicht als Tünche aufgetragen, sondern läßt den Stein in seiner Struktur und Farbigkeit stehen. Die Gesamtwirkung entsteht aus dem polyphonen Zusammenspiel der einzelnen Steine.

weg auf schmälere Grundriß wenigstens bis zur gleichen Höhe wie der romanische Baumeister, wodurch das der Gotik eigene vertikal betonte Raumverhältnis mit bedingt wird. Das Vollrunde, Maßvolle des Romanischen, das in jeder Richtung (Höhe, Breite, Tiefe) nicht Übersteigerte, finden wir in vollster Entwicklung nur in den Eingangshallen, mittelhohen Räumen und in der Godehardikapell. Es verlangte ja der Raum, dessen Eigenart abhängig ist von der Zeit seines Werdens und von seiner Lage einerseits nach einer klaren Herausstellung dieser Eigenart, andererseits nach Überwindung einer allzu betonten Isolierung durch Einordnung in eine höhere, diese Eigenart aber nicht zerstörende Dienstbarkeit dem Ganzen gegenüber. Durch immer wiederkehrendes Aufsteigen der vielen kleinen gotischen Kapellen wird die große Erhebung in den Kuppeln schon in diesem äußeren Ring gleichsam vorbereitet. Durch die Seitenschiffe wird dieser aufsteigende Rhythmus weiter betont, und gleichzeitig wird die Bewegung des großen Langhauses nach Osten und nach Westen zu den beiden Brennpunkten des Baukörpers und ihren Kuppeln hin dreifach verstärkt.

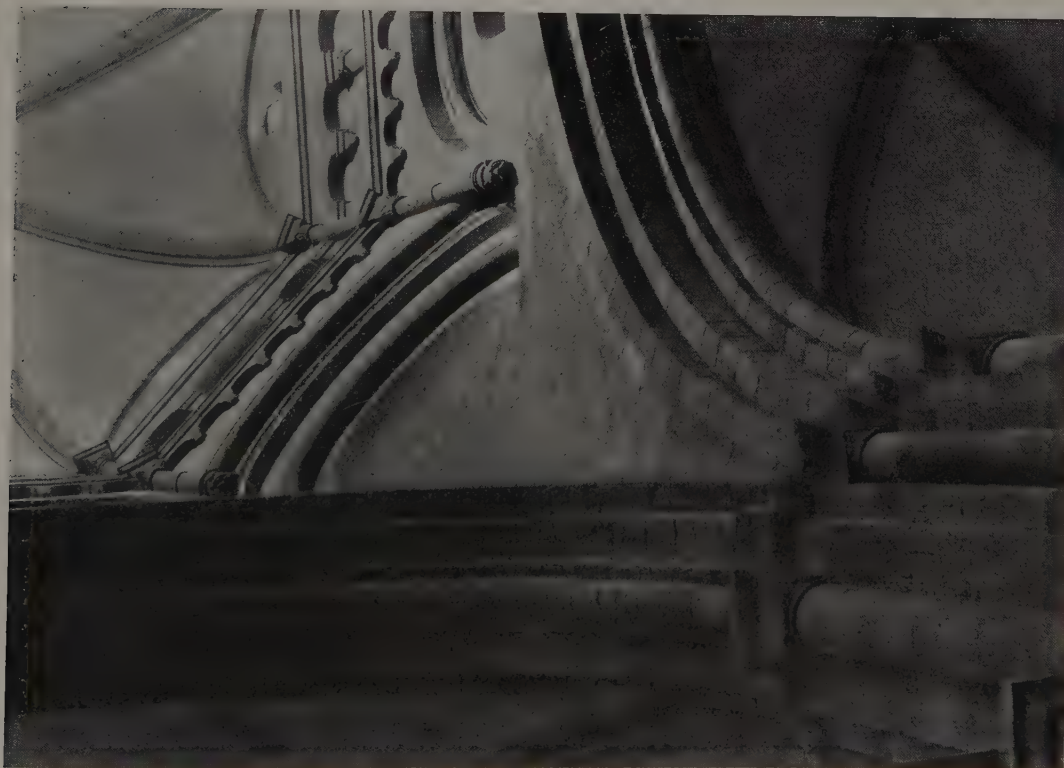
In derselben Weise, wie die Eigenart der Räume gewahrt und betont sowie zum Ganzen in Beziehung gesetzt wurde, so mußte auch das verschiedene, das älteste, sowie das aus den mannigfachen Restaurierungen, die letzte von 1925—1928 eingeschlossen, stammende Stein- und Baumaterial des Domes (roter und gelber Sandstein, gelbgrauer Kalkstein, gelber Tuffstein, alte und neue Kalkputzschichten, Eisenbeton der Sicherungsbauten) in seiner charakteristischen Grundfärbung freigelegt und geklärt, sowie in diese große Ordnung einbezogen werden. Die vorherige Zusammenschau aller Räume in ihrer Bezogenheit zum Ganzen zeigte den Weg, wie das scheinbar nur zufällige¹⁾, bald da, bald dort vorkommende verschiedene Stein- und Baumaterial in eine dieser Schau entsprechende Ordnung zu bringen sei. Unter Beibehaltung der bestvorhandenen Partien des Steinmaterials ließ sich eine ähnliche umschließende und steigernde Anordnung der vorher unzusammenhängenden Materialbefunde herstellen. Es wurden die Grundfärbungen der besten Steine herausgearbeitet, betont, wie die einzelne architektonische Form und Lage es verlangte, und entsprechend der schon erwähnten, vorhergeschauten Gesamtordnung des Raumes. Diese den großen Raumgedanken sehr unterstützenden Beziehungen im Steinmaterial wurden erst nach Beseitigung der teilweise sehr verdeckenden Farbe und Putzschichten festgestellt. Wir fanden im äußersten Ring des Domes einschließlich der beiden Choranlagen hauptsächlich rotes Steinmaterial. Dieses rote Steinmaterial verlor sich allmählich von außen nach innen und zeigte sich wieder in verstärktem Maße in den Vierungspfeilern, bis es dann nach oben ebenfalls langsam zurücktrat und von gelbgrünem Kalkstein und in den höchsten Höhen der Kuppeln von hellem Tuffstein abgelöst wurde.

Um die Eigenart des Steinschlages und die Farbe des Steinmaterials vollwertig zu erhalten, wurde soweit als irgend möglich von deckenden Farbschichten abgesehen. Es wurde hierbei ein eigens für diese Arbeit hergestelltes Bindemittel angewandt, welches sehr durchsichtige, wasserfeste Lasuren ermöglichte. Die unendlich feinen, durch Grundriß, Aufriß und Steinmaterial hindurchgehenden Verhältnisse einem einheitlichen, übergeordneten Ganzen einzugliedern und so die durch den ganzen Bau hindurchgehende Ordnung ohne Störung der Oberfläche und der Raumwirkung deutlich hervortreten zu lassen, war die Aufgabe, die ich mir stellte. Es handelte sich um das Problem Raum und Körper.

Es gibt Räume, von denen man sagen könnte, der Raumgedanke sei in ihnen so vorherrschend, daß die Körperlichkeit nicht mehr um ihrer selbst willen, an sich existierend empfunden werde, sondern als eine durch den Raum erzeugte Körperlichkeit.

Im Mainzer Dom können wir eine, einer großen Raumidee nahezu restlos dienende Körperlichkeit sehen. Es ist hier nicht die Stelle, Grundsätzliches über das Verhältnis von Körper und Raum zu sagen. P. P. Gilles hat in einem Vortrag über die künstlerischen Voraussetzungen der Ausmalung des Mainzer Domes (Mainz, Sommer 1928) u. a. die Gedanken dargelegt, auf denen folgendes aufbaut. Nirgends, mit Ausnahme der Einbauten, treten Architekturteile soweit in den Innenraum hinein, daß die große Raumidee dadurch verletzt werden könnte. Wir finden im Gegenteil im Mainzer Dom eine so weitgehende Harmonie zwischen Körper und Raum in der Richtung der Raumbetonung, daß wir den Dom als ein um der Raumidee, nicht um der Körperbetonung willen gewor-

¹⁾ Siehe: Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz (Tagungsbericht nebst Beiträgen zur Kunstgeschichte des Mainzer Domes und des Rheingaus), Prof. Dr. Kautzsch: »Die Frage der Ausmalung«, S. 72.



Phot. Fritz Gröshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. ZWICKEL DER VIERUNG. JETZIGER ZUSTAND
 Aus Sicherheitsgründen wurden die Zwickel der Vierung herausgenommen und in etwas veränderter Kurve Betonstücke eingefügt. Die Farbe hat diese baufremden Teile wieder völlig ins Ganze einbezogen.



Phot. Fritz Gröshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. DETAIL AUS D. SÜDL. SEITENSCHIFF. JETZIG. ZUSTAND
 Die Malerei ordnet sich der Architektur unter. Sie macht sie in ihre feinsten Einzelheiten hinein deutlich. Trotz des einheitlichen Farbenklanges bleibt das Material der Architektur überall deutlich.



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. GOTTHARD-KAPELLE. JETZIGER ZUSTAND
Die Tönung hat die Schönheit dieser romanischen Doppelkapelle erst recht zum Bewußtsein gebracht.

denes Bauwerk ansehen können. Der Raum und seine ihn bildenden Körper oder die Körper, die noch vom Raume »übriggelassen« wurden, mußten in ihrem Wesen und gegenseitigen Verhältnisse vom Baukünstler und vom Maler richtig gesehen und durften in keiner Weise in ihrem Bezogensein verändert werden. Eine nur in sich stehende Malerei achtet sehr oft diese Grundgesetze nicht und zerstört dadurch das einheitliche Raumbild. Aus solchen Erwägungen heraus mußten im Dom zu Mainz alle Körper ihrer Funktion im Raumganzen gemäß farbig betont beziehungsweise eingeordnet werden. Die Eigenschaft der Körper als tragende und getragene (Pfeiler, Dienste, Kapitäle, Rippen und Gesimse) und die der raumumschließenden Flächen als gerade, sich wölbende (konvexe) und sich höhlende (konkave) mußte genau so durch die Farbe gewertet werden, wie das Hoch und Tief, das Nah und Fern des Gesamtraumes und seiner Teile. Wie notwendig diese

Erkenntnis für die Raumklärung war, erhellt daraus, daß ohne Beachtung dieser Gesetzmäßigkeiten der Raum als solcher in seiner ganzen Wirkung nur den Wirkungsgrad eines Wissens, nicht aber den eines Schauens haben kann, eine Erkenntnis, die dem nicht für Raum geschulten Auge nur selten aufgeht¹⁾. Wo wie im Mainzer Dom der Körper in einem dienenden Verhältnis dem Raume gegenüber steht, war auch der Farbe die Aufgabe gestellt, das Körperliche im Raume nur so weit in Erscheinung treten zu lassen, wie es durch den Baukünstler aus der Gesamtinnenfläche des Raumes herausgehoben ist. So war dieses zurückhaltende Eingreifen des Körperlichen in den Raum, welches die monumentale Raumwirkung des Domes ausmacht und ihm einen ganz einzigartigen, räumlich klaren Charakter gibt, »Maß gebend« für die gesamte Abtönung, das heißt für das mehr oder weniger Sichtbarwerdenlassen der Strukturen durch die Farbe. Es wurde dabei die in nahen Intervallen sich bewegende polyphone Untersteinfarbigkeit des teilweise gut in fein getönter Patina²⁾ erhaltenen Steinmaterials auch hier zugrunde

¹⁾ Es muß hier als bekannt vorausgesetzt werden, daß es möglich ist, nur allein durch Farbtöne ohne Formperspektive eine flache Decke gewölbt erscheinen zu lassen, wie auch umgekehrt ein gewölbter Raum durch Farben flacher erscheinen kann oder kleiner oder größer, als er wirklich ist. Ebenso ist es auch möglich, dem Raum durch die Farbe seine wirkliche Ausdehnung zu lassen.

²⁾ Ich verstehe unter guter Patina ein durch Einflüsse verschiedenster Art, Temperatur, Staub, Rauch, Weihrauch usw. hervorgerufenes Farbenspiel in der Oberfläche, welches sehr oft nicht nur helldunkel, sondern an schönsten Stellen polyphon (vielfarbig), das heißt zwischen kälteren und wärmeren Farbnuancen spielt, unterstützt durch die polyphone Wechselwirkung der verschiedenen Steine.

gelegt. Durch nahe Intervalle in der Farbe blieben die sämtlichen Innenflächen in monumtentaler Geschlossenheit stehen. Durch polyphone farbige Belebung dieser Flächen wurde verhütet, mit der Monotonie eines Anstriches die Zusammenhänge der gut erhaltenen Patinastellen zu zerreißen und eine nüchterne, leblose Oberflächenwirkung erstehen zu lassen. Nicht nur die Polyphonie der Patinastellen, sondern auch die vielfachen Bewegungen des Innenraumes mußten in der Farbgebung berücksichtigt werden. Körper werden für unser Auge erst sichtbar durch das Licht, d.h. wir nehmen die räumliche und körperliche Ausdehnung erst dann wahr, wenn der Lichtstrahl auf die so und so beschaffene Oberfläche fällt und zurückgeworfen als Farbe unser Auge trifft. Wenn zu Material und Form Licht tritt, so erscheint in dem auf dieses geformte Material gerichteten Auge Farbe. Daraus erhellt die Bedeutung der Farbe für alle obenaufgezeigten Ordnungen.

Aus der Bedeutung der Farbe erhellt rückwirkend die Bedeutung des Lichtes; denn Farbe wird erst sichtbar durch das Licht, so wie Raum und Körper erst sichtbar werden durch die Farbe. Aus diesen grundlegenden Erkenntnissen ergab sich als besondere Aufgabe, die Einfallstärke des Tageslichtes im Dome weitmöglichst in dieselbe der Raumidee dienende Abstufung zu bringen, wie die schon vom Bauwerk her entwickelte Ordnung in Grundriß, Aufriß und Steinmaterial sie darstellte. — Um den äußeren Ring auch in den Lichtquellen zu schließen, mußten zuerst die großen, gotischen, mit gewöhnlichem Fensterglas versehenen Kapellenfenster so weit abgetönt werden, daß das dort einfallende Seitenlicht das Dominnere in seiner Raumwirkung nicht mehr störte. Es wurden hierdurch auch die Schattenwirkungen der Hoch- und Seitenschiffpfeiler verstärkt. Durch die richtige Abstimmung dieses tiefst gelegenen Fensterkranzes wurde es möglich, darauf aufbauend auch die Lichtquellen im Hochschiff und in den Kapellen ihrer Aufgabe entsprechend abzustimmen. Es wurden dabei die verschiedensten Möglichkeiten in der Brechung und Helligkeit des Lichtes berücksichtigt, die zu den verschiedenen Zeiten des Jahres und auch zu verschiedenen Stunden des Tages jeweils möglich sind. Diese Lichtverhältnisse wurden als stark einwirkend beobachtet auf die Hoch- und Fernwirkung aller Räume. Dadurch, daß z. B. die Kapellen in ein dunkleres Licht gelegt wurden als das Hochschiff und die hochgelegenen Teile des Domes, wie Kuppel und Gewölbe im allgemeinen in hellerem Licht belassen wurden als die tiefer gelegenen, entstand eine ganz bestimmte Beziehung dieser Raumteile untereinander, die wir als eine Klärung des Gesamtraumes empfinden. Im Bereich der Farbe verhält es sich analog. Die Farbe besitzt in sich selbst als Eigenwert die Qualitäten Nah und Fern, Hoch und Nieder, zu tragen und getragen zu werden und zwar durch ihr Hell und Dunkel, ihr Kalt und Warm, ihr Grau und Grell (stumpf und stechend). Bei entsprechender Verwendung können wir bei der Farbe auf jeder Fläche auch ein Wölben und Sichhöhlen erzielen. Damit ist auch die Möglichkeit gegeben, an sich gewölbte oder vertiefte Formen trotz unklarer Beleuchtung in ihrer Form zu klären, wenn nötig zu verstärken. Dies geschah vor allem an den Trompen in der Westkuppel, welche durch die Sicherungsarbeiten an Tiefe bedeutend verloren hatten und jetzt durch die Farbe ihren ursprünglichen Charakter wenigstens in der optischen Wirkung wieder erhielten.

Es mußte gezeigt werden, wie das Werk mit diesen Gegebenheiten durch Klärung der Erscheinung aller Formen und Innenräume zu einer Verbindung zwischen Stoff, Form und Licht vermittels der Farbe zu einem einheitlichen Sakralraum gestaltet werden könne. Bei guter Lösung aller dieser Aufgaben muß im Raumerlebnis ein zweifaches enthalten sein: ein einheitliches Erfassen des Raumes als solchem und der Eindruck eines Aufgehens der Raumabstimmung in der Idee der Architektur, so daß eine Herauslösung des ersteren kaum möglich und so die Farbgebung als eine selbstverständliche erscheint.

Fassen wir das Wesentlichste des Erwähnten zusammen, so ergibt sich: Grund- und Aufriß, Raum, Körper und Fläche, Steinmaterial und Farbe und dies alles in Beziehung zum Licht — bilden für unser Raumerlebnis ein untrennbares Ganzes. Dieses vorhergeschauten Ganze war Ausgangspunkt und Ziel der Arbeit. Die raummalerische Idee gewann an Möglichkeit einer großzügigen Durchführung durch die tatsächlichen Befunde des Materials. Die Arbeit am Dom umfaßte also zunächst eine Steigerung und Betonung des Eigencharakters des Materials durch eine Behandlung, die ihm gemäß war. Raum und Körper wurden in ihrem Charakter herausgearbeitet und gesteigert durch die Farbe. Die Farbe wurde in ihrer Eigenwirkung und in ihrem Einfluß auf die Erscheinungs-

weisen von Raum und Körper sichtbar durch das Licht. So wird der Raum in voller Klarheit nach Höhe, Breite und Tiefe sichtbar.

Aber diese erzielte einheitliche Gesamtwirkung des Bauwerkes unterdrückte nicht die Eigenbedeutung der in diesem Raumganzen enthaltenen und es aufbauenden einzelnen Teile. Jedes Gebilde bis herunter zum einzelnen Stein wurde entsprechend seiner Eigenart und seinem Eigenwert, seiner Lage und der ihm zukommenden Aufgabe gewertet und gehalten. Durch diese Belassung des Eigencharakters der Einzelteile einerseits und durch das Hineinstellen in die große Raumordnung andererseits entstand eine Polyphonie in der Oberfläche und eine Symphonie der Farbe. So mußte jedes Einzelgebilde sich dem großen Ganzen dienend unterordnen und trotzdem konnte es sein Eigenleben bewahren.

Aus allen erwähnten Zusammenhängen wird das Thema und damit das Ziel der farbigen Abstimmung des Domes zu Mainz ersichtlich: Klare Herausarbeitung aller Gesetzmäßigkeiten, der grundlegenden Faktoren (Grundriß, Aufriß, Raum, Körper) in sich und in ihrer Hinordnung zum Ganzen, deren Klärung und Unterstreichung durch die Farbe und Unterstützung durch die Ordnung des einfallenden Lichtes, kurz: der Dom als ein Bauwerk, in welchem sich Licht durch die Farbe mit Raum und Körper symphonisch verbindet zu einem geordneten Ganzen.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERLINER AUSSTELLUNGSJAHR

Das verflossene Berliner Ausstellungsjahr brachte, wie nicht anders zu erwarten, eine Fülle von Ereignissen, retrospektive und der eigenen Zeit geltende Veranstaltungen. Wenn auch das Tor zum »großen Erlebnis« kaum aufgestoßen werden konnte, so ist doch im Durchschnitt Niveau gewahrt worden, und an Belehrung, sei es auch durch Erkenntnisse negativer Art, hat es keineswegs gefehlt. Neben den offiziellen Stellen haben sich die Kunstsalons trotz ihres schweren Standes durchaus auf der Höhe gezeigt. Im ganzen merkte man die zunehmende Beruhigung der künstlerischen Lebensäußerungen aus allem recht deutlich heraus; wir wollen freilich dabei nicht gern an die nicht ungefährliche Stagnation denken. Die religiöse und kirchliche Kunst hielt sich nach dem etwas stärkeren Hervortreten in den Vorjahren ziemlich zurück. Versuche, die allzuleicht Unausgereiftes, eher Verwirrendes als Förderndes zu bringen gewohnt sind, fehlten zum Glück. Die Besinnungspause kann uns auf dem gefährlichen Pflaster der Weltstadt Berlin vorerst nur gut tun. Nur zum Schluß wurde noch eine Ausstellung »Moderner Kultbauten«, veranstaltet vom Kunstdienst E. V., Dresden, an hervorragender Stelle, im Künstlerhaus gezeigt, dank dem Entgegenkommen des Vereins Berliner Künstler. Dessen technischer Leiter, ja Reorganisator, Karl Nierendorf hatte mit dieser Veranstaltung selbst einen guten Griff getan; denn sie war gerade auch da sehr wertvoll und lehrreich, wo sie diskutierbar war. Es ist eben heute schon so, daß ein Mann wie Pinder recht hat, wenn er sagt: »Praktisches Bedürfnis und seelisch-symbolischer Wert werden sich immer im Leben begegnen und durcheinanderschlingen; aber eine Zeit wie die heutige, die auf dem Punkte steht, da diskutieren zu müssen, wo andere Zeiten einfach zeugten und gebaren, muß sich des Gegensatzes der zwei Pole, die dahinter-

stehen, bewußt werden.« (Werkbundtagung 1928, München.) Diese Ausstellung, die übrigens von Berlin aus weiter wandert, so zunächst ins Museum zu Stettin und dann ins Folkwangmuseum, Essen, umfaßte, ähnlich wie die letztjährigen Veranstaltungen der Juryfreien, Kultbauten der beiden großen christlichen Konfessionen und israelitische Projekte. Diese breite Basis beweist nur, daß das Problem des Sakralbaues heute in weitesten Kreisen ganz allgemeinhin erörtert wird, daß es also in einen Brennpunkt des Interesses gerückt ist. Dies aber verpflichtet doppelt, schon weil die Verantwortung in einer Epoche ausge dehntester Bautätigkeit für alle Zukunft so schwer wiegt. Bleiben wir gleich beim Thema dieser Ausstellung, schon weil sie unter den diesjährigen Berliner Veranstaltungen hier am meisten interessieren muß, so sei vorausgeschickt, daß wir vieles Gezeigte, auch viele der bereits ausgeführten Bauten durchaus bejahen dürfen, auch da, wo das Motto »zeitgemäß« sehr bestimmt unterstrichen wird. Steinerne Weckrufe könnte man solche Bauten nennen. Manches freilich würden wir halb oder ganz verneinen, und zumeist liegt der Grund zur Verneinung auf formalistischem Gebiete. Oft sind wir aus einem veralteten Formalismus nur in einen neuen hineingeraten. Kritik tut not, aber zur Kritik ist wiederum nur der berechtigt, der sich mit dem Stoff und Aufgabenkreis eingehend beschäftigt, Stimmungsfaktoren allein, die zudem auf kirchenkünstlerischem Gebiete so leicht zur Anwendung kommen, oft unter dem mißbräuchlich vorgeschützten Worte »Tradition«, führen auf Abwege und hemmen die schöpferische Entwicklung. Dies erlebt man allzuoft bei der Diskussion um neue Sakralbauten. Daß man aber selbst auf seiten des »Kunstdienstes«, als diese Ausstellung eingerichtet wurde, mit Bedacht zu Werke ging, erhellt aus dem Programm, wo wir beherzigenswerte Worte lesen; das »erregende Geschehen«, das nicht allein die Kirchlichen, sondern — mittelbar — auch die Außerkirchlichen angeht, »lebendig zu empfinden, bedarf der Übersicht dessen, was zur Zeit vorhanden ist. Diese Übersicht

in möglichst klaren Linien, wenn auch nicht in restloser Vollzähligkeit zu bieten, ist der Zweck dieser Ausstellung usw.« An Plänen, Perspektiven und auch Modellen war eine Fülle da, manches nebensächlicher Art in Anbetracht der zahlreichen starken Leistungen, die es jedoch für die Weiterführung des Unternehmens noch zu ergänzen gilt. So hätte katholischerseits ein Baumeister wie Dominikus Böhm als Exponent neben dem evangelischen Führer Otto Bartning, als die typischen Schöpfer neuen Kirchenbaues aus dem liturgischen Gedanken heraus, noch ausgiebiger vertreten sein müssen. Sehr markant kam Mörsers Betonkirche St. Antonius in Basel heraus; als Weggenossen hätte man daneben gern Kramer und Kremer mit ihrer münsterischen Heiliggeistkirche, dann etwa Schwarz oder auch die Franzosen Perret gesehen. Herkommer war vor allem mit Rattigen sehr gut vertreten, dann unter den anderen Süddeutschen Michael Kurz, O. O. Kurz-München, Buchner mit Obermenzing, Ad. Muesmann mit Freilassing, wiewohl wir hier die neue Rosenheimer Kirche vorgezogen hätten. Das kirchenbauende Rheinland, das sich durch ein bemerkenswertes Pathos auszeichnen darf, kam durch Fahrenkamp, dann vor allem durch Peter Behrens mit dem Rellinghauser Entwurf, ferner durch den aus Wien zu uns gekommenen Clemens Holzmeister mit dem ganz hervorragenden und so klaren Wettbewerbsentwurf für St.-Mariä-Empfangnis in Mainz gut zum Wort. Von Interesse der Kirchbau im Haag des holländischen Altmeisters Berlage. Unter den rein evangelischen Kirchen und Planungen stachen Lottermosers System für eine Großstadtkirche noch einmal hervor neben den Arbeiten Elsässers — vom rechten Flügel, wenn man so sagen darf — und dem ausgezeichneten »theoretischen Projekt« Soeders oder den bis zum radikaleren, teilweise recht diskutablen Ende getriebenen Versuchen Schwagenscheidts aus Offenbach. Sehr fein nach religiöser Grundeinstellung und zuchtvoller Durchführung die Entwürfe Stephan Hirzels, der aus der sozialkaritativen Haltung der Zeit heraus eine »Kellerkirche« im Großstadthaus zeigt. Eine Analogie zu den bekannten Kapellenentwürfen Herkommers (vgl. Juryfreie Kunstschau Berlin 1927). Sehr würdige Synagogenentwürfe, ganz auf den Ritus zugeschnitten, brachten Leo Nachtlicht und Harry Rosenthal, die beiden Berliner.

Gleichzeitig stellte das »Institut für religiöse Kunst der Stadt Köln« in besonderem Raum des Künstlerhauses seine hochwertigen Erzeugnisse aus. Es handelt sich dabei um Architektur, dann um alle die wesentlichen Ausstattungsgegenstände und liturgischen Geräte eines Gotteshauses, vor allem auch um Paramente, Teppiche u. a. m., die gleichfalls als Wanderausstellung weitergehen, so zunächst nach Dresden.

Die Akademie der Künste (Pariser Platz) hat sich mit ihrer letzten Frühjahrsausstellung besonders angestrengt; gewisse auffallende Tendenzen, ja so etwas wie Ideen, sprangen ins Auge. (Zudem stand und steht nun wohl immer wieder die sogenannte Berliner »Season« bevor, die so manches auf den Plan rief, nicht nur hier.) Einmal sollte das Monumentalbild beherrschender Faktor sein, und dann war der Plastik ganz besonderer Raum gewährt worden. Und in den Versuchen monumentaler Gestaltung verspürte man in hohem Maße die Hinneigung zur religiösen Motivwelt. Aber der Weg vom akademisch

bleibenden Großbild bis zum sakralen Werk ist im ganzen erst noch zu beschreiten. Die Talente wollen durch Aufgaben vorgebildet und gewonnen werden. Des Wieners Ferd. Kitt »Hochzeit zu Kana« in diskret neuzeitlicher Auffassung ist durchaus ernst zu nehmen; Claus Richter greift in seinem verinnerlichten Bilde vom Mysterium des wiedererwachenden »Christus« ein kaum sonst so gestaltetes Zwischenmotiv der Passion auf. Kämpferisch und darum nicht eigentlich sakral war Dreßlers »Kreuztragung«; anders dagegen der Karlsruher August Babberger, der sich neuerdings in der monumentalen Kirchenkunst in evangelischen Gotteshäusern Süddeutschlands (Karlsruhe, Neustadt a. H.) erweisen konnte. In der Tafelmalerei manch fesselndes Werk, voran diesmal mit erstaunlichen neuen Landschaften Kokoschka, dann aber auch der sympathische Wiener Faistauer, der zudem kurz vorher eine feine Kollektivausstellung im hiesigen Kunstsalon Hartberg hatte. Bemerkenswert das Heranziehen jüngerer Künstler, unter denen uns besonders Maler wie Albert Birkle, Maria Braun oder Hermann Teuber interessieren müßten. Hier wie bei anderen macht sich treffliche Schulung erfreulicherweise geltend. Aus der plastischen Abteilung ragten die vierzehn holzgeschnitzten Kreuzwegstationen Otto Hitzbergers aus der neuen Michaelskirche Fahbuschs in Wannsee hervor; im Katalog merkwürdigerweise als »Leidenspassion Christi« bezeichnet, wo es doch eben ein »Kreuzweg« ist. Bezeichnend die seelisch tiefe Erfassung bei herber Formengebung und die in keinem Felde versagende Bewältigung dieses zyklischen Stoffes, dem jeder Schematismus verhängnisvoll werden muß. Wilhelm Groß zeigte Flachreliefs, Kupfer getrieben, »Gesetz und Evangelium« für die neue Friedhofskapelle in Schneidemühl, Walter Lemcke zwei in ihrer Stilisierung schön bewegte Altarengel für die Kartäuserkirche in Köln. Wundersam aufgefaßt und durchgeformt ist die kleine »Madonna mit Kind«, eine Bronze, von Terkatz aus Honnef. Marg. Scheel brachte eine treffliche Schnitzerei »Jesus unter den Schriftgelehrten«, Jenny Wiegmann-Müller, die Schöpferin des neuen Taufsteins in der Berliner St.-Maria-Viktoria-Kapelle, Habersetzer, dann Christoph Voll, der aus Saarbrücken nach Karlsruhe berufene Bildhauer, schließlich der Münchner Fritz Koelle seien noch erwähnt. Daneben überragend wieder Georg Kolbe und dann ein Mittler zwischen älterer und jüngerer Generation, Ernst Wenck, der kürzlich verstorbene Secessionist, Beherrscher des Steins vor allem, den man posthum mit einer größeren Kollektion geehrt hat.

Im Landesausstellungsgebäude (Lehrter Bahnhof) veranstaltete der »Verein Berliner Künstler« aus Anlaß seiner Säkularfeier eine umfassend vorbereitete Schau »Hundert Jahre Berliner Kunst«, und zwar vorab im Schaffen des Vereines selbst. Ein buchmäßiger, auf wissenschaftlicher Grundlage bearbeiteter Katalog, den Professor G. J. Kern und Dr. Osborn eingeleitet haben, hält das mühsam zusammengetragene, historische Gut für spätere Zeiten zunächst einmal fest. Gab es bisher bereits eine Geschichte der Münchner Malerei oder der Düsseldorfer Kunst, so fehlte, sicherlich ohne Berechtigung, eine Geschichte der Berliner Kunst. So bot insbesondere die große historische Abteilung eine Fülle von Überraschungen, nicht nur in der Malerei, sondern auch vor allem in der historischen Graphik und Plastik, zu

deren Erfassung u. a. ein Kenner wie Professor Mackowsky viel beigetragen hat. (Vielleicht litt das Ganze etwas darunter, daß man der zeitgenössischen Kunst, also dem aktiven Verein, einen recht breiten Spielraum gewährt hat, darum wieder der Nachteil des Zuviel!). Daß Berlin, das rationalistischere, im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht weniger zur Entwicklung der deutschen Kunst beigetragen hat als die beiden genannten anderen Zentren, sieht man jetzt wieder, nachdem die Jahrtausendausstellung von 1906 in der Nationalgalerie, dann die hiesige historische Schau von 1911 oder die Veranstaltungen der Nationalgalerie 1926 in der Bildnissammlung (vgl. dazu auch Ausstellungen der Sezession 1918 und der Akademie 1920) oder die in Nürnberg 1926 eigentlich der vorbereitenden Aufklärung schon genug geboten haben. Nun, hier führt der Weg von Schadow, Rauch, Schinkel über Blechen, Franz Krüger, Steffek, Hummel, Gärtner, Hosemann, dann Leute wie der immer mehr zur späten Geltung kommende Hoguet, Menzel vor allem als Klasse für sich, herüber ins ausgehende Jahrhundert, wo durch Liebermann die Führung offenkundig übernommen wird. Mit Recht sagt Kern: »Bei aller Wahrung ihrer Eigenart hat die Berliner Kunst zuerst den Anschluß an die Weltkunst vollzogen und damit die Grenzen gesprengt, die mit einer rein nationalen Einstellung verbunden sind.« Nehmen wir im Süden Leibl aus, so mag das einmal gesagt werden; gerade die scharf zusehenden Maler der Berliner Gruppen galt es jetzt herauszustellen, ihren wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der neueren Malerei zu umreißen, nachdem die hinter uns liegende historische Epoche ihren Tribut fast ausschließlich auch der Historienmalerei anderer deutschen Gebiete gezollt hatte. Aber mehr als das; es galt auch hineinzuleuchten in stillere Winkel, so manches Werk, das charakteristisch für seine Zeit und symptomatisch für das Werdende gewesen ist, noch schlummerte. Auch scheinbar abseits der großen Straße wurden die nahenden Probleme schon angeschnitten oder gelöst. Hier gab es »Entdeckungen« genug, und Namen oder Werke eines Daehling, Rudolf Frentz u. a. wurden der Vergessenheit entrissen. Andere wieder wie Gussow oder Magnus erscheinen in neuem Licht, eben doch als Künstler voller lebendiger Kraft, nicht nur mehr Formalisten ihrer Zeit. Auch das Entwicklungsgeschichtliche bietet sich klarer dar und mit ihm die Verarbeitung der von außen her kommenden Einflüsse, so wenn bei einem Ludwig Knaus, dessen 100. Geburtstag auch in unser Jahr fiel, der Umschwung durch Paris vermittelt wird. Was man unter dem Sammelbegriff »Genre« obenhin zusammenfaßte, erhält doch eine andere Bedeutung durch die neue malerische Haltung dem »Stofflichen« gegenüber, man denke an die Ausstrahlung Courbetscher Kunst. So entstand mehr als nur ein »Genre« auch hier. Charakteristisch für den Berliner Realismus und realistischen Geist die Hinneigung zum Porträt, die eigentliche »Domäne« der neueren Berliner Kunst; aber auch hier gab es ein Drüberhinaus, insofern als nicht zuletzt durch das Anknüpfen an die großen Niederländer manch ein Bild fast stilllebenartig durchgeführt wurde. Gestalten wie Blechen wurden im größten Umfang gezeigt (wertvoll dabei die Sammlung Julius Freund, Berlin!), dann aber auch wie schon im Vorjahre der Architekturmaler Ed. Gärtner, ferner Graeb,

Menzel, — ja auch Stauffer-Bern, der in der Geschichte der Berliner Malerei eine gewichtige Rolle spielt. Daß die religiöse Malerei hier mehr in den Hintergrund tritt, ist an sich wenig verwunderlich; doch hat sich hierin in neuer Zeit manches geändert. So trat das Werk Paul Plontkes — erinnert sei an seine große Kreuzabnahme — stark in den Vordergrund. Sehr fein und lehrreich war die plastische Abteilung, besonders ihr historischer Teil, etwa mit den Modellen und Statuetten von Schadow und Rauch. Eine Gestalt wie Franz Metzner wurde durch eine größere Kollektion wieder einer gerechteren Bewertung zugeführt, eben durch das besondere Streben nach einem innerlich zu begründenden Monumentalstil.

Die »Große Berliner Kunstausstellung 1929«, veranstaltet vom Kartell der vereinigten Verbände bildender Künstler Berlins, wurde der historischen Schau wegen diesmal ins Schloß Bellevue verlegt. Aus stimmungsvollen Räumen sah man hinaus in den Park und sollte sich doch der massenhaft aufgestapelten Kunst widmen. Baluschek hatte die Leitung, und von der extremsten Linken bis zur extremen Rechten waren alle Spielarten vertreten. Mit zum Besten gehörte fast durchweg die Plastik, aber auch an den teilweise fast überladenen Wänden fand das Auge hin und wieder in einem fesselnden Werk Halt oder einen Ruhepunkt. (Ein Bild mag typisch sein: L. B. Prechners »Epoche«.) Vieles aber ertrank in der Masse, aus der hier Einzelheiten herauszunehmen nicht möglich ist. Das Ganze war darauf zugeschnitten, Berliner Kunst im Rahmen der Berliner Festspielwochen recht ausgiebig und vielfältig vorzuführen.

Diesem Programm hatte sich mit bewußter Beschränkung auch die »Deutsche Kunstgemeinschaft« in ihren Räumen im Schloß gewidmet unter dem Titel »Das schöne Berlin«. Wie Maler es sehen, und was sie daraus auch heute wieder machen können. Die Ausstellung hatte hohes Niveau, viel Neues und Anregendes war in ihr enthalten, und man konnte da und dort von einer modifizierten Vedute sprechen. Aber auch das pulsierende Leben, die Berliner Menschen selbst, sollten gefaßt werden. So stand obenan sinngemäß ein Bildnis von der Hand Liebermanns. Zu erwähnen eine malerisch feine Ansicht der »Hedwigskirche«, davor der Anfang einer Prozession, von Plontke; ein repräsentatives Bild, dem man einen ebenso repräsentativen Platz wünschen möchte.

Schließlich die »Sezession«. Auch sie hatte sich besonders angestrengt und zudem viel Jugend hereingelassen, eine Tendenz, die im Untertone bereits seit einiger Zeit zu verspüren war. Auch die seit längerem gepflegten Beziehungen nach »außen« fehlten diesmal nicht. Wenn auch nicht gerade Kündend-Neues in dieser Sezession auftrat, so fiel wiederum die bewußte Unterstreichung malerischer Gesamthaltung angenehm auf. Und dazwischen versuchte sich Pechstein im allzu problematischen Großbild, eben ein Versuch, nicht mehr. Amüsant, und doch wohl vergänglich. Wir müssen warten. Die Plastik war durch Barlach, dann durch kleine Gedächtnisausstellungen für Lehmbruck und Ernst Wenck auf einen ernsten Ton abgestimmt. Daneben manch feines Werk von jüngerer Hand. Und nun noch die »Juryfreien«, wieder unter Sandkuhls Führung. Eine umfassende Schau am Lehrter Bahnhof.

Mit allen Vorzügen, aber auch offen bekannten Schwächen einer Juryfreien, vielmehr derer, die glauben, da, wo es ihnen durch die Jury nicht verwehrt wird, hineinzumüssen. Aber, was ganz wichtig ist: Die Novembergruppe erscheint mit einer Sonderkollektion ihres Schaffens, Rufens und Sammelns von 1918—1928. Fast rollt bildgewordene Geschichte vor unserm Auge ab. Von stärkster Ekstase und zuckenden Krämpfen bis zu »neusachlicher« oder auch »abstrakter« Beruhigung. Ein lehrreiches, oft mahndes Kapitel. Daneben stellt die stärkste neue italienische Künstlergruppe »Novecento« kollektiv bei uns aus. Italiener, als Künstler mehr und mehr Europäer; trotz Mussolinis Protektorat doch keine faschistische Programmkunst. Mucchi, Casorati, Carra, Saliotti u. a. hier vereint zu sehen, hat sein besonderes Interesse. Ob dieser wieder ganz anders gearteten, beruhigteren ehemaligen Futuristen oder deren Enkel. Aus der übrigen Fülle seien nur wenige Namen herausgegriffen, die aber deutlich für sich und den weiten Sinn der Ausstellung sprechen, so etwa der junge Ulmer Wilhelm Geyer mit seinem großen Versuch des »Glorreichen Rosenkranzes«, der Kölner Peter Hecker, der Maler von St. Mechtern, oder die religiösen Arbeiten, Teppiche, von Wilhelm Rupprecht, Aachen. Nicht übergangen werden dürfen die gewaltigen Kartons für Wandmalereien für Merseburg und Halle von Ch. Crodel, der schon durch seinen »Kreuzweg« auf der Juryfreien 1927 auffiel. Eine sehr beachtliche Begabung für die Wandmalerei, nicht zuletzt die religiöse.

Oscar Gehrig

Neue Kunstwerke

Am 19. Januar 1930 wurde in Leipzig-Connewitz die Kaufmanns-Gedächtniskirche St. Bonifatius nach dem Entwurfe von Architekt Burlage-Osnabrück vom Bischof von Meißen eingeweiht. Die plastische Inneneinrichtung (Altarkruzifix, Heiligenfiguren, Kriegergrabmal) sind von den Bildhauern Burges und Stein in Frankfurt a. M., die Glasfenster von Theo M. Landmann-Osnabrück, ausgeführt von G. Deppen u. Söhne-Osnabrück und Dreeriks-Cleve, die gemalten Stationen von Josef Braun-Leipzig. Die bemerkenswerte Kirche wird in unserer Zeitschrift noch näher besprochen werden.

In den Werkstätten von Gg. Lang selig Erben, Oberammergau, wurde ein riesenhaftes Altarkruzifix nach dem Entwurfe von Berthold Müller-Örlinghausen-Berlin vollendet, das für die neue Kirche von Herkommer in Schneidemühl bestimmt ist.

G. L.

Personalnachrichten

JOSEF M. KITSCHKER †

Am 11. Juni 1929 wurde in Karlsruhe unter zahlreicher Beteiligung von Bekannten und Freunden ein Künstler zu Grabe getragen, der es wohl wert ist, daß seiner auch an dieser Stelle gedacht wird. Für viele, ja vielleicht für die meisten Leser dieses Blattes wird dieser bescheidene, aber doch so verdienstvolle Mann ein unbeschriebenes Blatt sein. Josef Mariano Kitschker war in Baden und hauptsächlich auch in der

Schweiz als geschätzter Kirchenmaler bekannt und anerkannt. Seine Stärke war nicht das Moderne, um so mehr aber die Barockmalerei, die er wie selten ein Künstler der Gegenwart beherrschte. Die Besprechungen seiner Werke, die Nachrufe nach seinem Tode sind voll Lob über sein Wirken und Schaffen. Josef Mariano Kitschker wurde am 10. November 1879 in München geboren, wo er von seinem Vater, der selbst ein feinsinniger Maler gewesen ist, die erste Ausbildung zu seinem Beruf erhalten hat. Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule in München trieb es den jungen Maler bald hinaus in die Fremde. Den Grundstein seiner Vorliebe zur Barockmalerei dürften wohl die ihm anvertrauten Arbeiten bei der Renovation des Bruchsalers Schlosses gelegt haben. Bei den maßgebenden Kreisen in Bruchsal und in Karlsruhe hat man sein Können sehr bald richtig verstanden, wodurch ihm verschiedene größere Aufträge, trotz seiner verhältnismäßig jungen Jahre übertragen wurden. Zu Beginn des Krieges hat Kitschker einige Semester die Karlsruher Kunstakademie besucht, um sich noch weiter auszubilden. Dieses Studium hat ihn zum reifen Künstler gemacht. Bald nach dem Krieg begann sein arbeitsreiches Wirken, das uns so viel Gutes und Schönes gebracht hat. Die vielen von ihm gemalten Kirchen, Kapellen und Klöster in Baden, in der Schweiz, auch in Luxemburg und im Rheinland legen beredtes Zeugnis dafür ab. Überall, wo er gearbeitet hat, hörten wir nur ein einstimmiges Lob über sein Können. Seine Barockbilder wirken, wie die der alten Meister, durch lebendige Darstellung und vollendete Perspektive. Die sichere Pinselführung und die gute Farbengebung sind gepaart mit guter, echter, religiöser Auffassung der gestellten Aufgaben. Was hätten wir von diesem Meister des Barocks noch vieles erwarten können, wenn der unerbittliche Tod nicht so früh seine Ernte gehalten hätte. — Wie sehr das frühe Ableben dieses Künstlers, der durch sein liebes und bescheidenes Wesen überall außerordentlich beliebt war, zu bedauern ist, geht deutlich daraus hervor, daß der bekannte Kunsthistoriker P. Albert Kuhn O. S. B. in Kitschker einen würdigen Meister zur Ausmalung des Domes in St. Gallen (Schweiz) gesehen hat. Als Mensch ist Kitschker gestorben, doch als Künstler wird er für alle, die ihn kannten und lieb gewonnen haben, noch lange fortleben. Seine Werke werden stets ein beredtes Zeugnis seiner Kunst sein und bleiben.

Eduard Hartmann

Denkmalpflege

DIE LETTNER DES BAMBERGER DOMES

Sollte den Gerüchten Glauben beizumessen sein, daß in absehbarer Zeit zur Vollendung der durch die Ausmalung der Ostapsis inaugurierten Neuordnung des Domes der doppelläufige Aufgang zum Georgenchor in einen einzigen, die ganze Chorbreite einnehmenden verwandelt werden wird, so wäre von der Bauherrnschaft zu überlegen, ob die Ausführung dieses Planes nicht zugleich mit einer Nachforschung nach der Aufrißgestaltung der unteren Partien des alten Lettners verbunden werden könnte, zumal ja die an und für sich notwendigen Aufgrabungen nur etwas tiefer



JOSEF M. KITSCHKER: ENTWURF FÜR EIN DECKENBILD IN NÖGENSCHWILL

geführt zu werden bräuchten, von einer fühlbaren Ausgabenmehrung daher auch keine Rede sein kann. Nicht nur der Wissenschaft, die sich mit der Geschichte des Domes befaßt, würde mit dieser Spatenarbeit ein unschätzbarer Dienst in einer der ungeklärtesten und brennendsten Fragen der Dombaugeschichte erwiesen werden, es stünde auch zu erwarten, daß dabei zum mindesten Bauschmuck, wenn nicht gar gleichzeitige oder ältere Skulpturenreste zum Vorschein kommen werden.

Bekanntlich waren die meisten unserer mittelalterlichen Dome aus besonderen liturgischen Gründen gegen das Mittelschiff durch hohe, meist reichgeschmückte Lettnerwände abgeriegelt; nicht anders als dies heute noch in der griechisch-orthodoxen Kirche durch die Bilderwand: den sogenannten Ikonostas geschieht. Auch der Bamberger Dom dürfte zweier solcher Anlagen im Osten und Westen nicht entbehren haben, wie auf folgenden Gründen mit höchster Wahrscheinlichkeit entnommen werden kann.

1. Zunächst ist nicht einzusehen, welchen Sinn die gegenwärtig nur im Süden und Norden gegebene Umhegung der Chöre mit Schranken haben soll, wenn ihr nicht mit Rücksicht auf die nun zu ergänzende dritte Speerwand, nämlich die eigentliche Lettnerwand, von deren eingebauter Pultanlage herab der Lektor (daher Lektorium = Lettner) die liturgischen Lesungen dem Volke vermittelte, die ausschließliche Funktion zukäme, in der Kirche einen völlig in sich abgeschlossenen, nur von der Geistlichkeit betretbaren Raum zu schaffen, den man analog dem griechischen Tempel das: »Aduyton« nennen könnte.

2. Bemerkt der in der Ostkrypta auf deren westliche Abschlußwand Blickende rechts und links des Altares, über dem die Herzen der Fürst-

bischöfe eingelassen sind, oben in der Wand (heute vermauerte) fensterartige Öffnungen, die ehemals dort ins Freie führten, wo heute der doppel-läufige Ausgang zum Georgenchor heraufgelegt ist. Es müssen also die Treppen in dieser Form ursprünglich gar nicht vorhanden gewesen sein, was wiederum nur mit einer Lettneranlage zu vereinbaren ist.

3. Weisen die mit Bamberg in allerengster künstlerischer Verknüpfung stehenden Dome zu Mainz und Naumburg heute noch aus der Erbauungszeit stammende Lettner, beziehungsweise im Falle Mainz nur Lettnerfragmente auf, daß es wahrlich höchst seltsam wäre, wenn man damals in Bamberg den Einbau von Lettnern unterlassen hätte.

4. Lassen sich viele Maßnahmen der späteren Geschichte des Domes nur durch das einstige Vorhandensein von Lettnern vollkommen befriedigend erklären, wie: wenn z. B. der berühmte Bildhauer Justus Gleskner 1650 seinem großen Kreuzaltar am Fuße des Georgenchors ein Kompositionsschema gibt, das so gar nicht zu seinem auf der Höhe der Zeit stehenden Stil paßt, sondern ohne Zweifel durch die vordem gegebene Situation bestimmt ist, oder damals der Chor durch ein hohes Eisengitter geschlossen wird, das in seiner Höhe genau der alten Lettnerwand entspricht.

Zum endgültigen Beweise ist freilich noch für eine streng wissenschaftliche Gewöhnung die praktische Untersuchung des Baubefundes selber notwendig, die ohne die Bloßlegung der untersten Wand nicht erfolgen kann. Aber wenn schon die theoretische Überlegung so viele gewichtige Gründe für eine Lettneranlage namhaft machen kann, darf ein voller Erfolg der Ausgrabung als gewiß angesehen werden.

Johann Joseph Morper

Bücherschau

KALENDER U. JAHRBÜCHER FÜR 1930 (Schluß)

In gleich guter bewährter Ausstattung liegt der »Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1930«, 26. Jahrgang, herausgegeben von Hans Kiener vor (Gesellschaft für christliche Kunst GmbH., München, M. 3.60). Prof. Hans Rose spricht über eine der schönsten Städte Deutschlands, über das nur zu wenig bekannte Burghausen a. d. Salzach mit seiner über einen Kilometer langen spätgotischen Burg; Prof. Felix Mader wertet eine sehr schöne Statue des hl. Thaddäus in Beilngries von Ignaz Alexander Breitenauer, H. G. Rosemann bringt neue Belege, wie die Michaelshofkirche in München trotz ihres Renaissancecharakters mit spätgotischen Raumschöpfungen aufs innigste zusammenhängt. Prof. Hermann Nasse bespricht ein Hochaltarbild in Weilheim von Johann Ulrich Loth. Hans Kiener Fresken in der Allerheiligenhofkirche und eine bayerische St.-Johannes-Figur im Liebighaus in Frankfurt. August Böheim b stellt interessante romanische Landkirchen in der Umgebung Münchens zusammen.

Der neue 4. Jahrgang der »Ars sacra«, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst (Verlag Gebr. J. und F. Heß, Basel, Fr. 3.50) bringt als grundsätzliche Beiträge einen Aufsatz über »Kirchenbau in der Diaspora« von A. Higi — kurz, prägnant, praktisch und mit wertvollen Stilfolgerungen — und kritische »Anmerkungen zum neuen Bauen« von Architekt Hermann Baur und Dr. J. Wyrsch. Dieser letztere Aufsatz deckt sich nicht in seinen zwei Teilen, Wyrsch wirft die sehr diskutabile Frage auf, wie weit sich absolut sachliches Bauen sozusagen als Naturprodukt mit einer »Baugesinnung« verträgt, und sehr nachdenklich macht die Schlußfolgerung, wie die christliche neue Baukunst die Aufgabe haben könnte, aus der Masse die Gemeinschaft zu machen. Der Gegenartikel von einem Architekten will vor allem gewisse doktrinaire Anschauungen Überraschender ausgeschieden wissen — eine Forderung, die auch wir schon vertreten haben. Aber der Typisierungs-willen scheint ihm das Wesentliche am neuen Bauen gegenüber dem Individualismus seit Renaissance und Reformation. Derartige hochstehende und ruhig geführte Debatten scheinen mir außerordentlich fruchtbar zu sein, um in die Problematik der neuen Kunst einzuführen. Die übrigen Aufsätze besprechen die neuesten Leistungen der St.-Lukas-Gesellschaft, unter denen wieder namhafte Proben von Monumentalmalerei, Glasgemäldekunst, Plastik und Kunstgewerbe vertreten sind.

Georg Lill

G. Arnauld d'Agnel et Léopold Dor, Noël en Provence. Paris 1927.

Die beiden Autoren haben mit diesem Buch ihrer Heimat ein Geschenk gemacht, auf das beide Seiten stolz zu sein alle Veranlassung haben. Das Äußere des prachtvoll gedruckten Bandes, dem eine große Zahl Tafeln beigegeben ist, ist des reichen Inhalts würdig. Der Titel sagt schon, daß auch Weihnachtssitten behandelt sind, deren Beachtung außerhalb des Aufgabekreises dieser Zeitschrift liegt. Darum sei nur kurz erwähnt, daß ein erster Teil besondere kirchliche und häusliche

Gebräuche während der Weihnachtsfestzeit bespricht und ein dritter Teil die dichterischen Formen behandelt, in denen Weihnachtsfeiern Gestalt gewannen, wie das geistliche Theater, Hirtenspiele usw.

Besonders aufschlußreich ist für uns hier der vorzüglich gearbeitete Abschnitt über die Marionettenkrippenspiele, die seit dem späten 18. Jahrhundert etwa ein Jahrhundert geblüht haben. Aus den Quellen heraus wird ihre Geschichte geschildert; mehrere Marionetten sind abgebildet, das Textbuch eines Spiels wird abgedruckt.

Der mittlere Abschnitt enthält die Bearbeitung der Geschichte der provenzalischen Krippe bis zur Gegenwart. Obwohl schon einige Hinweise auf sie vorlagen, blieb sie der deutschen Literatur bisher unbekannt; was der Aufmerksamkeit G. Hagers entging, erobert nur sehr schwierig ihre Aufmerksamkeit. Dabei wird es manchen Krippenfreund mit Nachdenklichkeit erfüllen, wenn er erfährt, daß die gegenwärtige Gestaltung der provenzalischen Krippe auf eine ungebrochene Tradition von etwa $\frac{3}{4}$ Jahrhunderten zurückblicken kann. Gerade zur Rekonstruktion dieses neueren Teils ihrer Geschichte bringt dank des Spürsinns und der Gründlichkeit der Verfasser dieser erste umfassende Versuch schon erstaunlich viel bei. Wer weiß, wie schwierig Nachforschungen auf solchen Gebieten sind, die jeweils die Gegenwart für zu unerheblich und zu selbstverständlich hält, um Nachrichten über sie aufzuzeichnen, der wird sich der Bewunderung für die reichen Resultate nicht erwehren können. Hier trug es reiche Früchte, daß Herr Dor selber Krippenbauer ist und selber Krippenfiguren sammelt. Aus Raumgründen ist es unmöglich, die Ausführungen der Verfasser näher mitzuteilen und zu besprechen. Vom Rohmaterial bis zum Krippenmarkt und bis zur Charakteristik der fertigen Krippen fehlt nichts, was nicht in seiner Entwicklung besprochen würde. Für unsere Krippenbauer scheinen mir zwei neue Anregungen, die sich aus dem Buche ergeben, besonders wichtig zu sein, da etwas frisches Blut dem Altgewohnten zugeführt werden könnte: S. 58 wird es als besonderes Charakteristikum der Kirchenkrippen des 19. Jahrhundert hervorgehoben, daß sie die Illusion geben, »de tout un village en marche«. Die Abbildungen zeigen, daß damit eine ganz besondere Wesensart der neueren provenzalischen Krippe aufgezeigt ist. Es ist wirklich, als wenn das Leben des Tages unterbrochen würde, und nun ein allgemeines Strömen zur Geburtsstätte eingesetzt hätte. Das zweite ist die Ausdruckskraft, die in den Umrissen der tönernen Krippenfiguren liegt. Merkwürdig flächig sind die Begrenzungen der Körper empfunden, die blockartig wirken und etwa an Kruspuppen denken lassen, die sie aber an Qualität weit übertreffen. Von dem, was diesen Krippen vorangeht, sind besonders interessant die Krippen mit Glasfiguren (17./18. Jahrhundert), deren Geschichte aber die Verfasser nicht aufgeheilt haben. Sie setzen die Produktion, der Tradition folgend, nach Arles; noch fehlt aber der Beweis dafür. Einwendungen hätte ich gegen manche Behauptung der Frühgeschichte zu erheben; aber das erfolgt an anderem Ort. Neben den bodenständigen Krippenfiguren gab und gibt es die als Kopien der Neapler oder Genueser entstandenen, deren Geschichte auch noch nicht geklärt ist; Pl. XX bereitet mir z. B. einige Schmerzen. Vermerkt sei noch, daß S. 60 die Bibelillustration von Schnorr

von Carolsfeld (er versteckt sich doch hinter »Schnoor«?) als Einflußquelle einer fremden Strömung erscheint.

Kein Krippengebiet kann sich rühmen, eine ähnliche umfassende Bearbeitung des Materials zu besitzen. Das ist es, was die Krippenforschung am nötigsten braucht: die geduldige Kleinforschung, die aber ihr Thema wirklich zu erschöpfen trachtet. Gewiß zeigen die allgemeinen Ausführungen, daß auch eine Gesamtübersicht wieder einmal nottut — seit Hagers Buch sind fast drei Jahrzehnte verstrichen —, aber es wäre ein weiterer dankenswerter Erfolg des Buches, wenn es jubelnde Krippenvereine zum Nachdenken anregte, ob sie ihr Fest nicht ideell ertragreicher feiern, wenn sie die Krippengeschichte der von ihnen betreuten Gebiete wirklich zu erforschen suchen, als daß man einen bruchstückhaften Gesamtüberblick druckt, sei er auch noch so ernsthaft und gut gearbeitet.

R. Berliner

Strempe, Aloys, Die Rettung des Mainzer Domes, Caritasverband der Diözese Mainz 1928. 141 S. und 135 Abb. auf Tafeln.

Mit diesem ausgezeichnet gedruckten und ausgestatteten Band wird eine ausführliche und ehrliche Rechtfertigung über die Restaurierung des Mainzer Domes, die von 1925—1928 stattgefunden hat, gegeben. Die Gefährdung des Mainzer Domes in seinem ganzen Bestande hatte sich in einem unglaublichen Grade zugespitzt. Nur mit Schrecken liest man die Konstatierung, daß durch die Grundwassersenkung die Holzpfähle, auf denen die Grundmauern im Schuttboden standen, verfault waren, sich unter den Mauern Hohlräume bis zu 40 cm gebildet hatten, durch Absackungen Unterschiede in den Baukörpern bis zu 34 cm entstanden und in den Gewölben schwere statische Störungen bis zu unheimlichen Rißbildungen vorhanden waren. Die Bedenken hatten sich so gesteigert, daß der Dom baupolizeilich gesperrt werden mußte. Mit allen Hilfsmitteln der modernen Technik und Wissenschaft wurden unter ungeheuren Schwierigkeiten die Schäden ausgebessert, die Mauern mit Zement unterfangen, Gewölbe und Türme zum Teil ausgewechselt oder gefestigt. Aber schließlich begnügte man sich nicht nur mit konservierenden Bauarbeiten, man ging bewußt an eine künstlerische Verbesserung des Domes, indem man Altäre, Glocken, Sakristei, Bischofsgruft erneuerte. Alles wertvolle Alte wurde selbstverständlich erhalten oder konserviert. Über Einzelheiten läßt sich hier nicht sprechen. Über einen wesentlichen Teil der Erneuerung, die neue farbige Tönung des Innenraumes berichtet der ausführende Künstler selbst in diesem Hefte. Die Gesamtkosten der Sicherungsarbeiten von 1925—1928 betrugen nicht weniger als 3693283 Mark, eine ungeheuerliche Summe in Anbetracht der finanziellen Lage des deutschen Volkes, aber dafür eine um so bewundernswerte Kulturtat. Wissenschaft und Technik, Staat und Kirche haben in edelstem Wettbewerbe alles getan, um einen der schönsten romanischen Dome zu retten. Jedem wird in dem Buche sein Verdienst zugerechnet. Nur einer bleibt allzu bescheiden im Hintergrund, der Verfasser des Buches selber, Caritasdirektor Aloys Strempe, der Bevollmächtigte des Bischofs und des Domkapitels für die Domarbeiten, dessen unermüdlicher Energie allein die Vollendung des Werkes in seiner um-

fassenden Ausdehnung und seinem Zielbewußtsein zu danken ist. Man wird gewiß in einem oder dem andern Punkt der Wiederherstellung und Erneuerung (Tieferlegen des Bodens, die stilistische Art mancher Erneuerung) abweichender Meinung sein können, aber im großen und ganzen ist Vorbildliches, Gewissenhaftes und Dauerhaftes im Sinne der Denkmalpflege geleistet worden: der Mainzer Dom ist auf Jahrhunderte hinaus gesichert. Die ausführlichen technischen Darlegungen an der Hand der sehr guten instruktiven Photographien werden zudem ein außerordentlich wertvolles Hilfsmittel für ähnliche Aufgaben sein.

Georg Lill

DER LETZTE BAND DER PROPYLAEN-KUNSTGESCHICHTE

In dem kurzen Zeitraum von sechs Jahren sind die sechzehn stattlichen Bände der Propyläen-Kunstgeschichte vollendet worden, als deren letzter soeben die Kunst des frühen Mittelalters erscheint. Der erste Band dieser Weltgeschichte der Kunst kam im November 1923 heraus, der letzte liegt jetzt, genau sechs Jahre später vor. Als Max Hauthmann, sein Bearbeiter, im April 1926 auf tragische Weise sein Leben endete, war das Kapitel Altchristliche Kunst, der Anfang des Kapitels Byzanz und der größere Teil der Abschnitte über romanische Baukunst und Plastik fertig. Der Fortsetzer der Arbeit, der Aachener Ordinarius der Kunstgeschichte, Hans Karlinger, hat feinsinnig und pietätvoll, im Sinne des Toten, den einführenden Text vollendet, während Peter Halm den Bilderkatalog verfaßte und erläuterte.

Es ist ein rund tausend Jahre umfassender Abschnitt aus der Kunstgeschichte Europas, dessen Bauten und Bildwerke in über 600 Abbildungen und 44 farbigen Tafeln vorgeführt werden. Beginnend mit der Auseinandersetzung zwischen den beiden Weltkulturen der Spätantike und der altchristlichen Kunst, daran anschließend die vielfältigen Strömungen der Völkerwanderungszeit und den Komplex von gegensätzlichen künstlerischen Lebensäußerungen, die von der großen Lehrmeisterin des Abendlandes, Byzanz, ausgehen, gipfelt der Band in der Vereinigung aller dieser Einflüsse und Strömungen zu dem großen, einheitlichen Kunststil der Romantik. Die karolingische Renaissance bildet den Auftakt, die mächtigen Räume normannischer Basiliken, die kirchlichen Monumentalbauten Frankreichs, die ihre erste Blütezeit um die Mitte des 11. Jahrhunderts erleben, die italienischen Basiliken und Rundbauten, in denen Einflüsse der römischen Antike und des Orients sich vereinigen, die ragenden deutschen Dome von Mainz, Worms, Speyer, Bamberg und Naumburg und die vielen Gemeinde- und Klosterkirchen, die noch heute unseren alten Städten das Gepräge einer oft überwältigenden Monumentalität geben, das alles und vieles andere tritt hier vor unser Auge, im Zusammenhang mit dem Fluten der Massen in der ausklingenden romanischen Plastik eines Niccolò Pisano, den groß gesehenen Formen der Bamberger und dem feinen Leben der Naumburger Stifterfiguren und Reliefs und der Werkkunst dieser wahrhaft großen Epoche.

Walter Bombe

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.

Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.



A. b. Fige.

33 / 2

GT-CHM

S. Aloysius Gonzaga
juventutis patronus.



ALBERT FIGEL: VERKÜNDIGUNG. FEDERZEICHNUNG
FÜR EINEN WETTBEWERB FÜR KATECHISMUSILLUSTRATION

ALBERT FIGEL

Von MICHAEL HARTIG

Zu den bekannteren und schaffensfreudigsten Münchner Malern der Gegenwart zählt zweifelsohne Albert Figel. Seine Kunst steht fast ausschließlich im Dienste der christlichen Kunst. Unsere Zeitschrift hatte seit 1914 öfter Gelegenheit, auf sein Schaffen hinzuweisen und Proben seines Könnens zu zeigen (XI, 224, 225, XIV, 250, 254, 255, XV, Taf. III, VII; XVII 119—121, XVIII, 159, 160, XIX, 59, 144, 145, XXI, 69, Beil., XXII, 22, 23 und Taf. II); besonders suchte man bereits 1916 (XIII) an der Hand zahlreicher Abbildungen sein junges Talent zu beleuchten, welches damals schon, speziell auf dem Gebiete der monumentalen Glasmalerei viel versprach (S. 1—18) und nebenbei der Miniaturenkunst in Aufnahmeurkunden (S. 266—81) seine Kraft lieh. Erst im Juli 1916 hatte nämlich Figel als Schüler von Martin Feuerstein und besonders von Becker-Gundahl die Akademie verlassen. Seine Kunstlaufbahn hatte er aber schon mit 16 Jahren in der Hofglasmalerei Zettler 1905 betreten und dort acht Jahre unter der Oberleitung von Professor Xaver Zettler zunächst die Technik von den ersten Anfangsgründen erlernt und dann sich durch verschiedene praktische Arbeiten und eifriges, intensives Studium der alten Vorbilder weitergebildet. Glasgemälde sind ihm seit 1916 viele in Auftrag gegeben worden: vier zum Kriegsgedächtnis in die ev. Johanniskirche in München und eines mit demselben Thema für die Heiligkreuzkirche in Giesing (1916), ein weiteres Kriegergedächtnisfenster für die Marienkirche in Worms (1918) (Abb. S. 164), ein solches für das Münster in Überlingen und ein Johannesfenster nach Wiesgoldingen (1920) (Abb. S. 167), sechs Fenster für das Bäckerheim zu Lochhausen (1921), ein Petrusfenster nach Ölte in Westfalen (Abb. S. 168), ein Christkönigfenster für das Knabenseminar in Freising und ein Christophorusfenster in den Dom zu München (1928) (Abb. S. 165). Die Arbeiten für Überlingen und Ölte forderten wegen ihrer ungewöhnlichen Größe von 6 m und 7 m ein ganz eigenes Kompositionstalent und der St. Christophorus im Münchner Dom fiel in seinem Figurenmaße weit aus dem bisherigen Rahmen heraus. Figel hat es in beiden Fällen verstanden, die Aufgabe glücklich zu lösen. Er geht, wie in allen Werken, so besonders auf dem Gebiete der Glasmalerei seine eigenen Wege. Während er im Ölgemälde die Zeichnung mehr verschwinden läßt und die Konturen nur durch Farbe bildet,



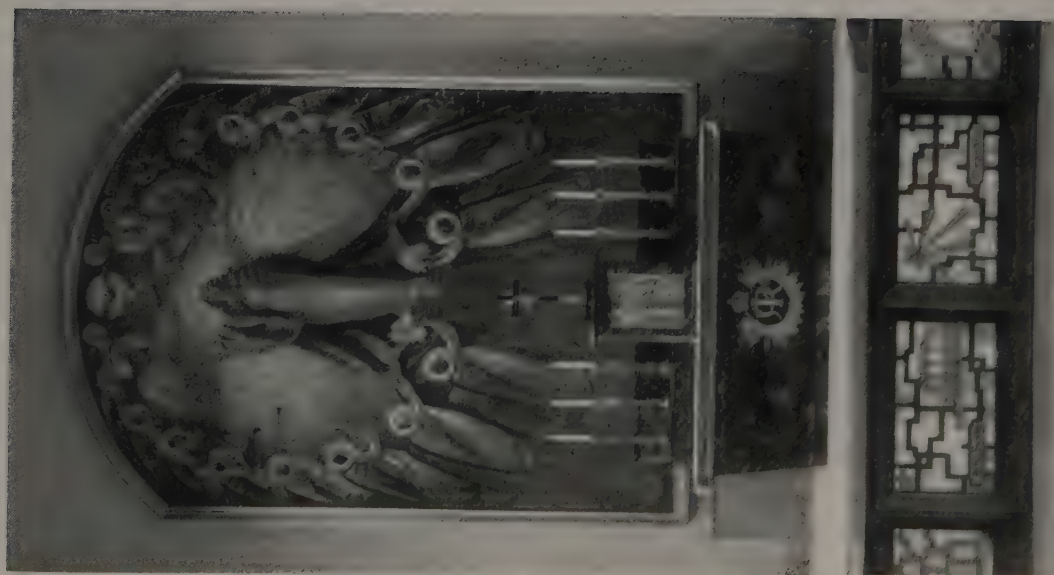
ALBERT FIGEL.
 VERKÜNDIGUNG. LASSET DIE KINDEIN ZU MIR KOMMEN.
 AUS DEM ALTAR IN DER KAPELLE IM SCHWESTERNHEIM DER H. FAMILIE
 IN MÜNCHEN, FUCHSENSTRASSE 6.

nicht es im Glasmalerei klare, scharfe Linien. Der Gefahr, die Technik mehr zu verwechseln, weicht er durch die Farbe glücklich zu begegnen. Sein klares Bild ruht sich in die gegebenen Rahmenformen ein. Es ist Figels Art, seine Hingestalten in Gesicht und Haltung möglichst würdig zu geben, hierbei das Seltliche der Nazarener zu vermeiden und die inneren Seelenkräfte stark zu betonen. Er war noch nicht auf der Akademie, als ihn mit 21 Jahren die bayerische Gewerbeschau 1870 in einer Konkurrenz für Glasmalerei den ersten Preis zusprach. Im Wettbewerbe des Verbandes deutscher Glasmalerien für Kriegsgedenkscheiben und -fenster erhielt er 1875 den zweiten Preis, ebenso 1877 und 1878 in den Weihnachtskonkurrenzen der Akademie, auch unsere Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat ihn mit einem Preise auf diesem Gebiete bedacht.

Figel hatte sich nämlich der Glasmalerei zugewandt und in derselben große Aufgaben würdig gelöst; aber er wollte und durfte seine Kunst nicht auf dieselbe beschränken. Als 1875 ein Wettbewerb für die Ausmalung der Maximilianskirche in München ausgeschrieben worden war, beteiligte sich auch Figel an demselben; es war ein gewagtes Beginnen, es trug ihm doch eine lebende Anerkennung ein, wenn auch sein Entwurf nicht ausgeführt oder ausgeführt worden ist. Für Altstätten (Schweid) lieferte er 19 Kartons nicht nur für die Fenster sondern auch für Mosaiken. Mosaik und Glasmalerei sind in sich verwandt und schließlich lassen sich auch Glasmalerei und Wandmalereien aneinander näher bringen. Figel ging weiter und kam schließlich auch zum Tafelbild. 1873 fertigte er im Auftrage der Gesellschaft für christliche Kunst das Ölbild „Der Kinderfreund“, und das Werk hat so sehr zur Zufriedenheit aus, daß der Superior der Schwestern der h. Familie in München 1880 bei unserem Meister nicht bloß ein Altarbild mit der Darstellung der h. Familie sondern einen gerechneten Altar, auch mit vier Flügelbildern, bestellte (Abb. S. 172). Im gleichen Jahre bekam der Künstler das Altarbild für das Priester-Erziehungsheim im Yartenkirchen im Auftrag (St. Joseph) und Vorlagen für Reproduktionen: drei Madonnen vom Verlag Seifried & Comp in München und einen Christkönig von der Gesellschaft für christliche Kunst. 1887 wollten die Benediktiner von St. Ottilien im Gemäde der Predigt ihres Ordensstifters haben (Abb. S. 184) und der Pfarrer von Stuttgart-Degerloch wünschte ein Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens in der städtischen Höhe von 3 m, das letztere Werk war seinerzeit in der Studienkirche in München ausgestellt und fand viel Anerkennung (Abb. S. 183). 1888 hat Figel in die Expositurkirche Baumgarten als Hochaltarbild den Christkönig als Herz Jesu gemalt.



ALBERT FIGEL: CHRISTUS-KÖNIG
HOCHALTARBILD IN BAUMGARTEN



ALBERT FIGEL: HIMMELFAHRT MARIENS
ALTAR FÜR STUTTGART-DEGERLOCH



ALBERT FIGEL: KRIEGSGEDÄCHTNISFENSTER IN DER
LIEBFRAUENKIRCHE ZU WORMS. KINDHEIT JESU UND PASSION
AUSFÜHRUNG: HOFGLASMALEREI F. X. ZETTLER, MÜNCHEN

wie er von Bauersleuten angebetet wird (Abb. S. 163), und eine Aussendung des hl. Augustinus nach England durch Papst Gregor den Großen für die Erzabtei St. Ottilien. Zufällig wurde der Verlag *Ars sacra* auf seine Kunst aufmerksam und bestellte sogleich drei Madonnen unter dem Titel: die liebliche Mutter, die wunderbarliche Mutter und des Himmels Rosengarten für Postkarten. 1929 verlangte derselbe Verlag vom Meister ein Kommunionandenken, und das Seminar in Traunstein gab für seine Studenten die Bilder der hl. Aloysius und Stanislaus in Auftrag (Farbtafel). Gegenwärtig beendet Figel 15 Ölbilder mit den Geheimnissen des Rosenkranzes für den *Ars-sacra*-Verlag und die Kreuzwegstationen für die Kirche in Stuttgart-Degerloch, von denen 10 bereits an Ort und Stelle sind. Dann und wann hat sich der Meister auch mit Erfolg in graphischen Arbeiten betätigt.

Figel geht bei allen Arbeiten recht gewissenhaft zu Werke. Für jeden Auftrag macht er sich zunächst eine Reihe von Kompositions- und Farbskizzen und für alle größeren Arbeiten umfangreiche Studien. Die meisten derselben sind schon für sich Kunstwerke. Figel will in erster Linie seine Werke beseelen und sucht dann die Form und die Farbe dieser Seelenstimmung anzupassen. Die Farbe ist seine Eigenart und seine Stärke. Über allen Werken liegt ein tiefreligiöser und doch auch kindlich naiver Hauch. Die meisten Arbeiten muten wie Schöpfungen der deutschen Hochgotik an, obwohl sie ohne weiteres in ihrer Gegenwartskunst erkenntlich sind. Figel suchte den Mittelweg zwischen den modernen Expressionisten und den schematischen, kraftlosen Spätnazarenern, und er ist ihn bisher mit Erfolg gegangen. Seine Kunst ist noch immer in der Entwicklung begriffen, steht er doch auch erst im 40. Lebensjahre. Gebe Gott, daß sein Augenlicht, das bereits mehrmals bedroht gewesen ist, standhält. Die bisherige Eigenart, speziell auf dem Gebiete der Tafelmalerei, läßt uns noch vieles zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen erwarten.



ALBERT FIGEL: ST. CHRISTOPHORUS
GLASFENSTER IN DER FRAUENKIRCHE ZU MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG: HOFGLASMALEREI F. X. ZETTLER,
MÜNCHEN



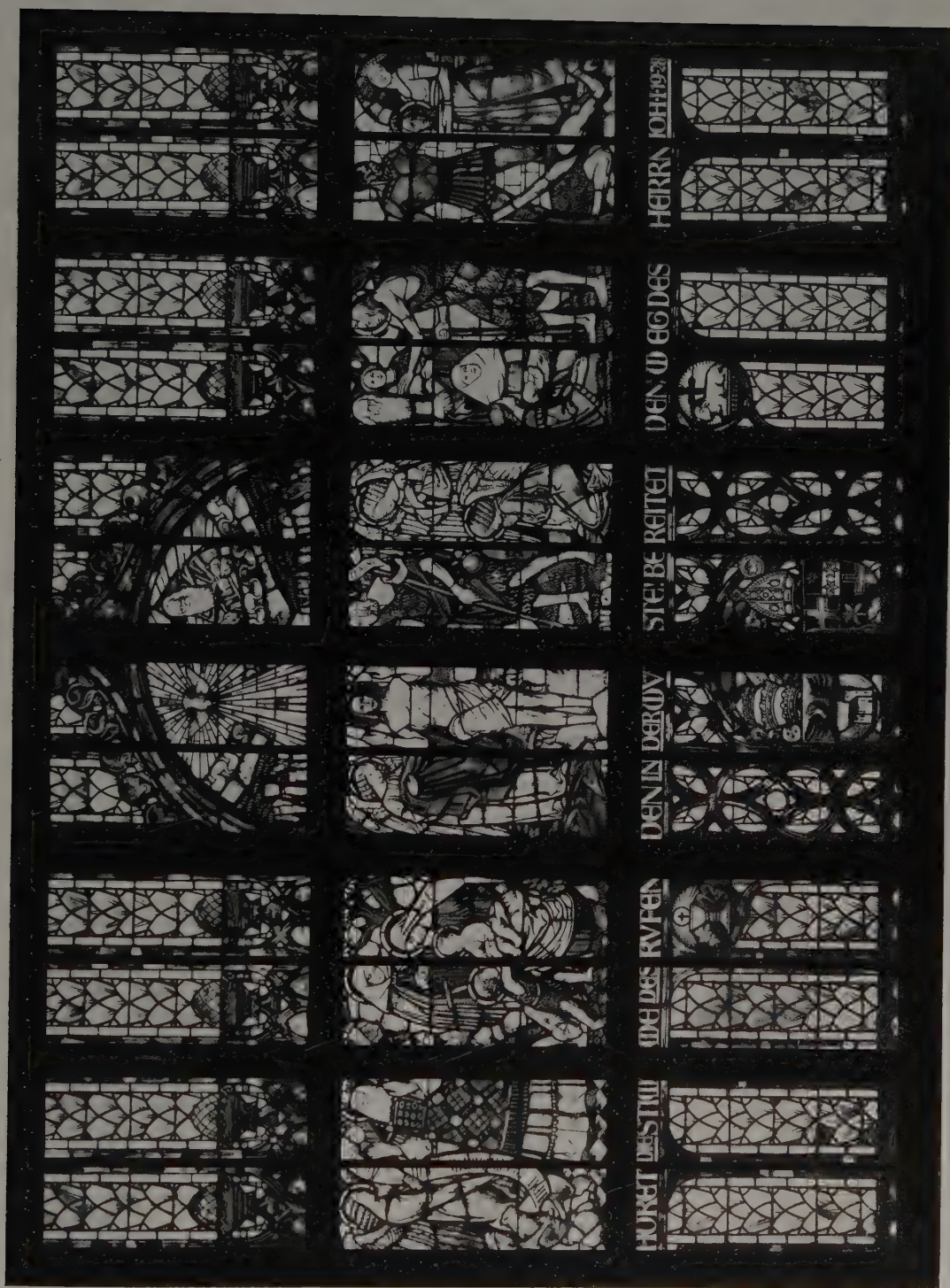
ALBERT FIGEL: SCHLAFENDES KIND
KREIDEZEICHNUNG



ALB. FIGEL: STUDIENKOPF FÜR DAS HIMMEL-
FAHRTSBILD IN DEGERLOCH. RÜTELZEICHNG.



ALBERT FIGEL: FARBIGE VORLAGEBLÄTTER FÜR HEILIGENBILDCHEN
GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, G. M. B. H., VERLAG, MÜNCHEN



ALBERT FIGEL: GLASFENSTER MIT DER GESCHICHTE DES HL. JOHANNES DES TAUFRERS
 IN DER KIRCHE ZU WIESGOLDINGEN-WÜRTTEMBERG
 AUSFÜHRUNG: HOFGLASMALEREI F. X. ZETTLER, MÜNCHEN



ALBERT FIGEL: CHRISTUS UND PETRUS AUF DEM SEE
 GLASFENSTER FÜR STATIONSKAPELLE IN WIELLE-POLEN
 AUSFÜHRUNG: HOFGLASMALEREI F. X. ZETTLER, MÜNCHEN

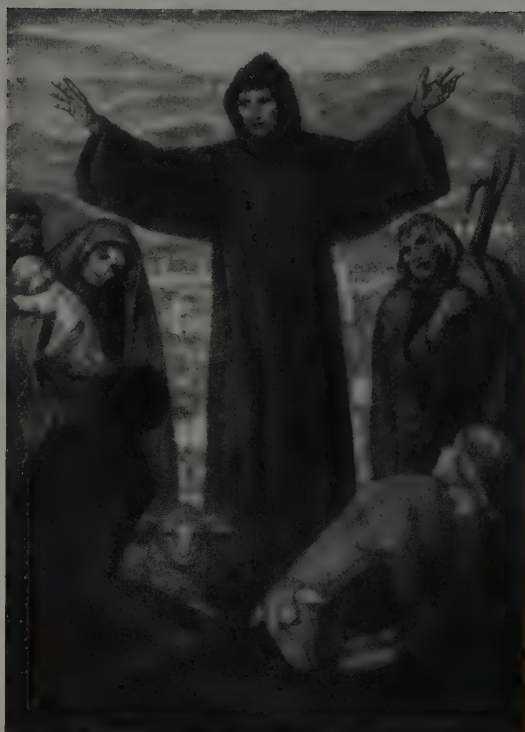
ANTON RAUSCH

Von HERMANN NASSE

Was aus allen Schöpfungen Anton Rauschs mit zwingender Gewalt zum Beschauer spricht, ist die innige Poesie und die schlichte Frömmigkeit der Erzählung. Die alten lieben, heiligen Geschichten werden diesem aufrechten, von der Moderne und der Großstadt nie berührten Künstler zum immer wieder neu und tiefempfundenen Erlebnis. Dieser im besten Sinne volkskunstschenkende Maler, der als Sohn eines einfachen Lackierers und Vergolders 1882 in dem einsamen bayerischen Rhönstädtchen Fladungen zur Welt kam, schöpft aus jenen unversiegbaren Quellen der Poesie, aus denen die alten Meister bis zu Grünewald und Dürer schöpften. Wie diese in ihren unvergänglichen Madonnendarstellungen die Sehnsucht der deutschen Seele zu stillen wußten, — jene uralte nordische Sehnsucht nach dem höchsten Frauenideal, das in der christlichen Kirche dem Volke in der Gestalt der göttlichen Mutter mit dem göttlichen Kinde verkörpert wurde, — so vermag Rausch auch heutzutage noch dem Sehnen der heutigen Generation zu entsprechen. Wie er als ein um das Höchste ringender Malerdichter, dem Zeitgeist zu Trotz, nach seinen eigenen Worten noch immer zu hoffen wagt, »den Weg in die Wälder, zu den Wiesen, zu den Blumen, zu abgelegenen Dörfern zu finden, wo die alten Legenden noch lebendig sind und wo noch innere Sammlung möglich ist«. Denn wohl zu Recht sieht er seit der Hochrenaissance jenen Ausdruck innersten Sehns nach künstlerisch verändert, sind ihm die Madonnendarstellungen jener späten Renaissancemeister mehr kühle und mehr offizielle Bilder. Er aber will wieder die alten Madonnen »im einfachen Kopftuch, das lächelnde Kind im Arme, mit den Vögeln am Zaun, den Hirten, dem pflügenden Bauer im Feld« malen, um das Volk wieder zu derartigen Bildern zu gewinnen und es so zu beglücken. An den Radierungen, an den Zeichnungen und Gemälden gemessen, die wir hier abbilden, scheint Rausch in der Tat den Spaten gefunden zu haben, mit dem das alte verschüttete deutsche Erbe wieder gehoben werden kann. Er hat sich die Ausdrucksform erobert, die dem gläubigen deutschen Volke wohl am besten eignet!

»Und unserer lieben Frauen, der traumete ein Traum,
Wie unter ihren Herzen gewachsen war ein Baum.« —

Dies Kindlein unter dem Herzen ist dann unsere liebe Frau über die Berge gegangen, ihre Base Elisabeth zu finden und zu begrüßen. Wie beide Frauen sich begegnen, das uralte Thema der »Mariä Heimsuchung« ist Thema unserer schönen Radierung, die dartut, wie gut Rausch diese Technik in der Führung der Nadel beherrscht (Abb. S. 171). Lichtstrahlen brechen aus dem Gewölk und verklären, einem Heiligenscheine gleich, die schlanke, jugendlich herbe Gestalt Mariens. Blumen sind am Wege erblüht, ein Vogel singt am Zweige. Vor der hoch Aufgerichteten steht demütig, da sie ja den kommenden Messias anbetend verehrt, die ältere Frau. So meinten es einst auch Ghirlandajo und Albertinelli. In betonter Silhouette stehen die Figuren vor dem Hintergrund. Maria überragt alles: »Siehe von nun an werden mich preisen alle Geschlechter.« — In der Radierung der »Madonna am Tegernsee« (Abb. S. 171) schlägt Rausch sein liebstes Thema an: Einem Hirten im Hintergrund verkündet ein Engel das Ereignis der Geburt des göttlichen Heilands:



ALBERT FIGEL. ST. BENEDIKTUS PREDIGT DEN
HIRTEN. FÜR ST. OTTILIEN



ANTON RAUSCH: MUTTERGOTTES IN LANDSCHAFT. FEDERSKIZZE

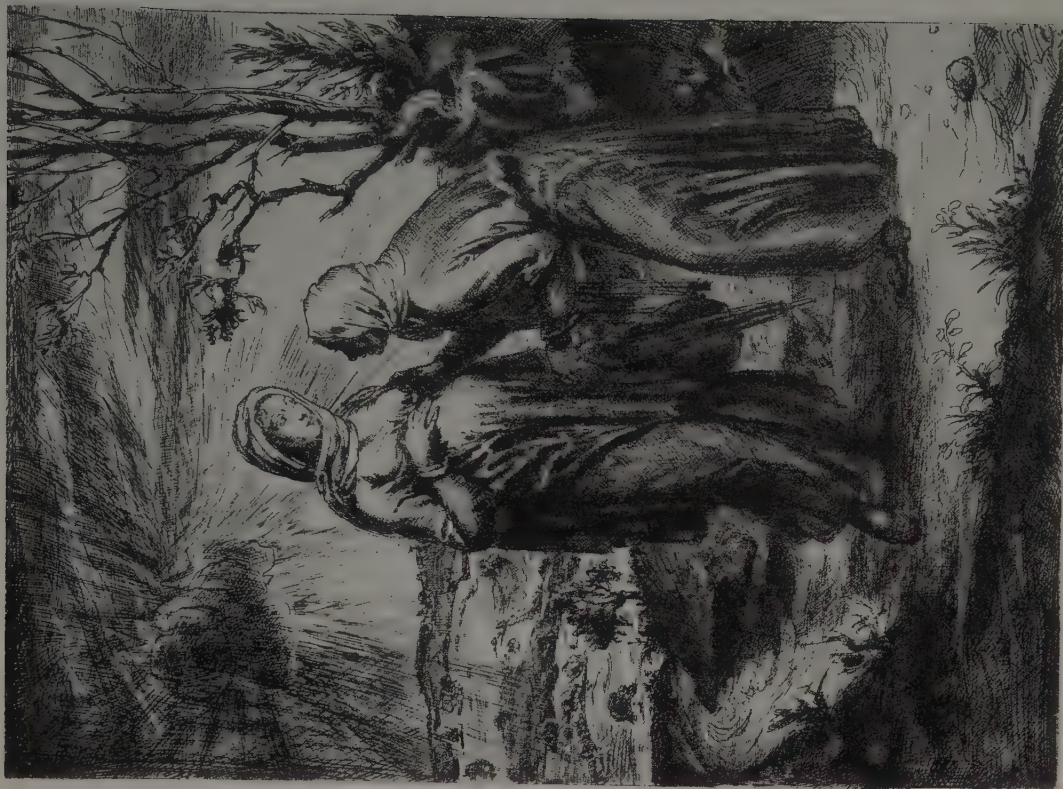
»Es kam ein Engel hell und klar
Von Gott aufs Feld zu Hirten dar,
Die wurden bald gar hoch erfreut,
Der Engel sprach mit Fröhlichkeit:
Vom Himmel hoch da komm ich her (usw.)...«

Hier haben wir alle jene liebenswürdigen Einzelheiten in der Natur, die nichts anderes bedeuten als die Lobpreisung des göttlichen Kindes im Schoß der göttlichen Mutter.

Auf der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, auf der Münchener Kunstakademie, bei Feuerstein, W. v. Diez und Peter v. Halm bildete Rausch seit 1912, vom Vater schon früh zur Ausübung der grundlegenden Zeichnung angehalten, sich aus. Aus innerem Antriebe wurde er Madonnenmaler. Als er 1904 sein erstes Madonnenbild ausgestellt hatte, wurde ihm der Vater durch den Tod entrisen. — Wie Rausch die Zeichnung beherrscht, beweist unsere Abbildung, die mehr ist als eine Studie (vgl. nebenan). Wie er die Farbe meistert, in der er denkt und schafft, können wir naturgemäß nur andeuten. Wir dürfen sagen, daß seine Bilder meist von der Pracht der Farbe leben. War es doch grade die satte,

glühende Leuchtkraft der Farbe, die auf diesen Maler aufmerksam machte. Die Farbflächen funken und glühten, wie einst bei Grünewald. Sie schimmern blumig und reizvoll, wie einst bei Altdorfer, zärtlich hingesezt wie in Miniaturen. Wie bei Altdorfer bettet sich ein jubelndes, glühendes Rot in das Grün der Landschaft, gleich Edelsteinen in ein köstliches Behältnis. Wie Altdorfer liebt auch Rausch den Farbenzauber des Sonnenauf- und Sonnenunterganges. Wie Altdorfer harmonisiert er die Farbenklänge oder stellt ein volles Blau in scharfen Kontrast gegen ein leuchtendes Rot. Wenn wir diese großen Meister nennen, wenn uns ihre Namen und die eines Dürers oder Cranach oder Baldung einfallen, so ehrt das unsern Künstler. Denn es beweist, wie sehr er mit allerbesten Tradition verwachsen ist, wie trefflich er sich an den Vorbildern geschult und wie tief er sie verstanden hat. Aus dem Vorbilde ist eine das Vorbild völlig frei verarbeitende Umformung geworden. Im Gegensatz zu kleineren und schwächeren Künstlern, die einzig und allein aus sich zu schöpfen vermeinen, hat sich Rausch, im Bewußtsein seiner Kraft, gern den großen Vorbildern hingegeben. So führt er zugleich über sie hinaus. Seine Phantasie ist von größter Beweglichkeit. Einfall drängt sich an Einfall. Die abgeschiedene, herbe Heimatsnatur, die gewaltige Natur seiner neuen Heimat, die bayerischen Alpen und ihre Vorberge haben es ihm angetan und werden zum Schauplatz der Handlung. Deshalb grüßen auf dem Gemälde der »Verkündigung« über den dunkelnden Fichtenbeständen und den Felshängen die schneebedeckten Firne (Abb. S. 172). Die Hirten aber sind einfache, menschlich wahre, echt bäuerliche Gestalten. Um dieser Wahrheit und Phrasenlosigkeit willen, um des so gänzlich Unliterarischen und Ungekünstelten willen muß man diesen Maler lieben. — In der Radierung fanden wir die Madonna am Tegernsee, im Gemälde finden wir sie am Rhein (Abb. S. 173). Dem alten, frommen Brauch der Vorfahren gleich benennt Rausch seine Madonna gern nach bestimmten Gegenden. So kennt er eine Tölzer Madonna, eine Wackersberger, eine Heubacher und viele andere. Es ist, als begegne uns auf einsamen Wanderfahrten eine alte, ehrwürdige Wallfahrtskapelle, die Unserer Lieben Frau gewidmet ist. Es ist, als habe ein Dorf, eine ganze Landschaft ein schönes Bild der göttlichen Patronin geweiht. Es ist immer, als wenn der Herr selber durch den Wald ginge. Und wieder fallen einem aus einem schönen Liede die Strophen ein, die Reger so herrlich vertont hat:

»Maria sitzt am Rosenhang und wiegt ihr Jesukind,
Durch die Blätter leise weht der warme Sonnenwind...«



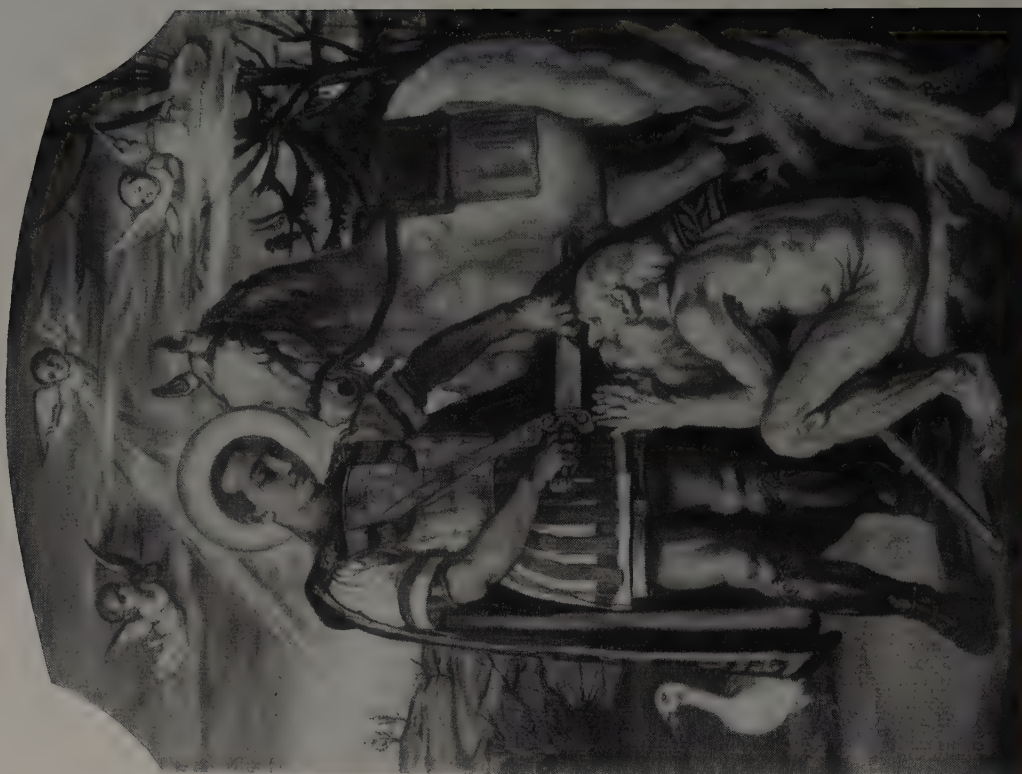
ANTON RAUSCH: HEIMSUCHUNG
RADIERUNG



ANTON RAUSCH: MADONNA AM TEGERNSEE
RADIERUNG



ANTON RAUSCH: VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN



ANTON RAUSCH: ST. MARTINUS



ANTON RAUSCH: MUTTERGOTTES AM RHEIN



ANTON RAUSCH: RUHE AUF DER FLUCHT
(DAS HAUS DES MALERS)

Von tiefergreifendem Ernst, wie von mildem, süßem Weh erfüllt sind Rauschs Madonnen. Mögen auch Engel, wie es im Pseudoevangelium des heiligen Matthäus heißt, das neugeborene Kind umstehen, mögen auch am Himmel im flammenden Lichte Engelscharen der jungen Mutter mit dem Kinde zujubeln, mag auch die Natur in der ganzen Pracht ihrer Schönheit lächeln: diese Marien lächeln kaum. Es ist stets die Schmerzensreiche, der künftiges Leid in dunkler, unbewußter Ahnung schon jetzt vor Augen steht. Es ist das immer alte, immer neue Lied von Mutterliebe, Mutterglück und Mutterleid, kurz das hohe Lied der Mutter, angewandt auf die Mutter des Welterlösers. Wie deutsch, wie innerlich ist unsere »Madonna am Rhein«, die ganz entfernt wohl auch an Raffael erinnert. Doch ist aus Raffaels Bilde hier bei Rausch ein vielzeiliges Epos geworden. Denn die Umwelt und der Hintergrund bedeuten viel mehr. Der abgestorbene Baum, an dem nur ein Zweig grünt, die braune Erde, aus der Blumen erblühen, der geheimnisvolle Glanz des Abendhimmels, sie alle werden zum ergreifenden Symbol des Weihnachtswunders, der Weihnacht, in die das Licht des Himmels dringt, in der eine Rose entsprungen ist.

Völlig ins Visionäre, in vollkommen freier Umdichtung, versetzt Rausch den Schauplatz der »Ruhe der heiligen Familie« vor das Haus des Malers (Abb. S. 173). Als wäre der Künstler selber Zeuge der Ruhe auf der Flucht oder der Heimkehr ins Haus Nazareth. Mit gleicher Unbefangenheit und gleichem Sinn für Genre und Idylle erzählten einst die frühen Kölner Meister vom Leben der Jungfrau Maria und vom Leben des Heilands. Man billigt den Dichtern in der legendenhaften Ausschmückung der heiligen Geschichten jede Freiheit zu, sofern sie nur das religiöse Gefühl nicht verletzen. Man gewähre diese Freiheit doch auch dem Maler! Wer so rein und zart empfindet wie Rausch, wer, bei aller Freiheit, etwa im Beiwerk und in der Kleidung, die heilige Maria so wahr als Gottesmutter und das Kind so kindlich schildert, wer so überzeugend den Himmel auf die Erde herabholt, der kann unmöglich das Gefühl der Gläubigen verletzen. Selbst wenn einmal das Kindlein unbekleidet ist, selbst wenn einmal, wie beim jungen Raffael, Maria mit unbekleideten Füßen in ungezwungener Haltung gegeben ist. Rauschs Madonnen sind bei aller Wirklichkeitsnähe so rein und unberührt, daß man still vor ihnen wird wie in einem Gotteshaus.

In frommen Krippenspielen, in alten Volksbräuchen begegnet man ganz ähnlichen Motiven, ähnlicher Umdichtung und Ausschmückung. Weil Rausch uns durch den dichterischen Gehalt seiner Schöpfung in seinen Bann zwingt, fallen uns auch immer beim Betrachten seiner Bilder alte Lieder ein. Es ist ganz wie in der Zeit der Frühromantik, in der man sich oft die Frage stellte, ob der Maler den Dichter oder der Dichter den Maler anzuregen wußte. Auch bei Steinle und Führich ist es noch so. Wo es übrigens nur irgend angängig ist, kommt in den Bildern auch ein sehr ursprünglicher, schalkhafter Humor zu Wort. Nie aber wird dieser Humor aufdringlich und laut. Er schwingt nur so nebenher noch mit. Wir denken hierbei an so manche Engelreigen Rauschs, die voll Frohsinn und Seligkeit den weiten Himmelsraum erfüllen. Das ist dann ein ebenso lebendiges, köstliches Gewoge und Gewusel, voll Reiz und Anmut, wie etwa bei Baldung im »Freiburger Altar« oder wie auf Altdorfers Münchener Bilde der »Geburt der heiligen Maria«, auf dem Engelputzen um die schlanken Pfeiler einen weiten, schwingenden Kreis geschlossen haben. — Auf dem wuchtigen und ergreifenden Altarbilde des »Heiligen Martin« von Rausch entdecken wir sogar eine überaus anschauliche, gutgesehene Martinsgans (Abb. S. 172). Letzteres Gemälde ist nun von besonderer Bedeutung im Gesamtwerke Rauschs, weil hier die Formen in größeren Flächen und Abmessungen ineinanderspielen und gegeneinander stehen. Auch besitzt das Bild eine sehr wirksame, plastische Geschlossenheit. Der nackte Bettler, — übrigens ein anatomisch prachtvoll gezeichneter Akt, — der vorzüglich in der Bewegung durchrhythmisierte Heilige und der gewaltige Schimmel bilden eine wohl abgewogene Einheit. Man darf angesichts dieser Arbeit vielleicht die Frage aufwerfen, ob nicht unser Künstler den Aufgaben der Glasmalerei und Wandmalerei durchaus gewachsen wäre. Die unbedingte technische Solidität der Ausführung, die Sorgfalt und peinliche Gewissenhaftigkeit in der Wahl und Verteilung, sowie im Auftrag der Farben scheinen dafür zu bürgen. Ist auch glücklicherweise einstweilen die Kirche noch immer gewillt und in der Lage, den schwer um ihre Existenz ringenden Tafelmalern Aufgaben zu stellen, so scheint doch die Kunstentwicklung unserer Zeit weit mehr noch auf Aufträge für Wandmalerei und Plastik im Zusammenhang mit der Baukunst hinzudrängen. Sieht



LISSY ECKART: PLAKETTEN IN SILBER UND BRONZE



LISSY ECKART: SELBSTBILDNIS. EISENPLAKETTE, 1916

Gebiete der monumentalen Wandmalerei, so wird sie die Tüchtigsten und Fähigsten gewiß für diese Aufgaben bereit finden. Dann wird man bestimmt auch auf Rausch zurückkommen, der bisher schon immer sein Bestes, Eigenstes und Persönlichstes auf dem Gebiete der Tafelmalerei, und zwar vorwiegend der religiösen Tafelmalerei gegeben hat. Es geht ein großer Zug durch sein Gesamtschaffen. Mit Freuden sehen wir den Künstler im sicheren Aufstieg begriffen.

LISSY ECKART

Von HERMANN NASSE

Lissy Eckarts anmutige und formgewandte Kunst, die so anspruchslos und bescheiden auftritt und von so warmer Empfindung getragen ist, fand im dritten Heft des Jahrgangs 1921/22 dieser Zeitschrift schon einmal eine eingehende Würdigung. Damals war sie, nach gründlicher Ausbildung auf der Kunstgewerbeschule unter Bradl und Wadere, noch Schülerin der Münchner Akademie der bildenden Künste unter Prof. Herm. Hahn. Schon in der Weihnachtskonkurrenz 1921/22 erhielt sie von der Akademie mit einer Figur des hl. Joseph den ersten Preis, nachdem ihr die König-Ludwig-Preisstiftung in Nürnberg schon vorher die goldene Medaille verliehen hatte. 1926 erhielt sie von der Stadt München die Ausführung der zu Ehren der Freiwilligen Sanitätskolonne gestifteten Medaille. — Wenn wir nun heute ihre weitere künstlerische Entwicklung, gleichzeitig in Verbindung mit noch einigen älteren Arbeiten, an leider nur wenigen Beispielen aus den vielen neueren Arbeiten der jungen Künstlerin aufzeigen dürfen, so sei von vorneherein die Bemerkung gestattet, daß die 1921 von Zils ausgesprochene Erwartung sich erfüllt hat. Schon in dem frühen, noch auf der Kunstgewerbeschule entstandenen, Selbstbildnis, einer Eisenplakette, erfreut die schöne, ruhige Sicherheit der Zeichnung, die straffe und besonders in den Umrissen plastisch betonte Silhouette (Abb. S. 176). Alle folgenden Arbeiten sind bemerkenswert durch eine Steigerung in der Form auf Grundlage und in Anlehnung alt-

man eine Parallele zu ähnlich gerichteten, wenn auch geistig und kulturgeschichtlich anders gearteten Epochen des Mittelalters, so wird man sich dem Problem, das hier angedeutet wird, nicht entziehen können. Ist doch die Tafelmalerei nur ein jüngerer Zweig der großen Kirchenkunst seit dem Ende des 12. Jahrhunderts. Könnte es nun nicht sein, daß es in der Tat in folgerichtiger Entwicklung, nach einem unbedingten Höhepunkt auf dem Gebiete der Tafelmalerei, Fresko- und Bildhauerkunst die Führung zu übernehmen berufen sind? — Das eine jedenfalls glauben wir: stellt unsere Zeit den Künstlern große und bedeutende Aufgaben nunmehr auch auf dem Gebiet, das so vieler Sehnsucht war und ist, eben auf dem



LISSY ECKART: MUTTERGOTTES. TERRAKOTTARELIEF 1924/25

bewährter meisterlicher Tradition. Hierfür spricht schon die Wahl der Lehrer, unter deren Führung die ursprüngliche Begabung und Anlage unserer Künstlerin sich in ruhiger beharrlicher Stetigkeit weiter entwickeln durften. Darf man doch in dem 1918 entstandenen Relief für Terrakotta (Abb. S. 178), einer Muttergottes mit allerliebsten bewegten Engeln, ohne irgendwie von Nachahmung zu sprechen, an die Lieblichkeit und Lyrik der Robbiaarbeiten erinnern. Ein Hang zur Idyllik, zu genreartigen Motiven, der sich in kleinen Plaketten zu einer zarten und ein klein wenig mystischen Romantik verdichtet, wird deutlich. Die treffsichere Wiedergabe der Körper und Köpfchen der kleinen Engel zeugt von eindringlichem Naturstudium vor dem Modell, ein Umstand, der die Künstlerin auch zu profanen, besonders gelungenen, sehr reizvollen Kinderbronze-figürchen begabt. — Die hier auf einer Tafel vereinigten Plaketten in Bronze und Silber reden in ihrer Mannigfaltigkeit der Motive eine besonders eindringliche Sprache (Abb. S. 175). In solchen Arbeiten, die wohl niemals aus besonderem Anlaß, als Erinnerung etwa, an irgendeinen bestimmten Vorgang oder für einen bestimmten Zweck geschaffen worden sind, hat die Phantasie der Künstlerin weiten und freien Spielraum. Hier vermag sie in liedhafter Nachdichtung alles Innerlichste einer bewußt und vielleicht auch unbewußt gestaltenden Empfindung Geltung zu verleihen. Traumbildern gleich ziehen die duftigen und doch beseelten Gebilde an unsern Sinnen vorüber. Mag es sich da um einen Fries handeln, der in allerliebsten Kinderspielen das Glück und den Jubel des Lenzes feiert, gleich manchen duftigen Einzelgestalten der Frühlingsgöttin, oder mag sich in ihnen, wie in aller guten Romantik, neben jubelndem Erdenglück die bange Ahnung eines kommenden Leids und eines Ende in weher Melancholie oder in stiller Schmerzlichkeit offenbaren: immer wieder überrascht die Wärme der Empfindung bei einer gewissen scheuen Zurückhaltung im Ausdruck. Dumpf klingen auch tragische Momente an, wie die wehmütige Klage der Schmerzens-



LISSY ECKART: MADONNA MIT ENGELN. TERRAKOTTARELIEF 1918



LYSSY ECKART: WACHSKRIPPENFIGUREN 1925

mutter in einem »Vesperbild«, oder wie das ahnungsvoll in Todesschauern Bangende, dem Tod Verfallensein in »Charons Nachen«. Das Unnennbare, mit materiellen Mitteln kaum Wiederzugebende des süßgroßen Geheimnisses der Gebenedeiten, der, als der werdenden Gottesmutter, die Engel huldigen, wird formal so gelöst, daß niemals wie auch sonst in ähnlich gearteten Visionen der letzte Schleier von aller Erscheinung fällt. So blutet in der ergreifenden Leere des Raumes ein im Leiden siegender Sebastian, dessen schmerzvolle und doch verklärte Kopfhaltung von gottgegebenem Überwinden spricht (Abb. nebenan): Wenn einst ein Dichter meinte, daß Maria trotz aller Bilder noch niemals so warm und ergreifend dargestellt worden sei, wie er sie vor seinen inneren Augen sehe, so will uns hier die Sehnsucht dieses Dichters erfüllt vorkommen. Denn in diesen Madonnenbildern, ob sie nun in einem Terrakottarelief größer, oder in den Wachsfigürchen zu einer Krippe kleiner geformt sind (Abb. S. 178), gibt die Künstlerin ihr Allerbestes, ihre Seele. Neben dem strahlenden Mutterglücke, das nur von dem Kinde und gar nichts von der Außenwelt weiß, das in völliger Weltentrücktheit im innigen Verein mit holdseligen Engelsgestalten scherzt und lacht, steht die ehrfürchtige, dankbare Demut der »scheuen Magd des Herrn«, der im Weihnachtszauber von Bethlehem das neugeborene Kind in Wahrheit schon zum göttlichen Heiland wird, den sie in banger Ahnung kommenden Leides, von Schauern des Göttlichen übermannt, anbetet. Formal ist zu betonen, daß sich in allen letzten Werken, besonders dem Madonnenrelief von 1923/24, aber auch, was mehr besagen will, in den, im kleinsten Maßstab gehaltenen Wachskrippenfiguren ein ins Große gehender Zug, eine unbezweifelbare Begabung zur Monumentalität, bei immer größerer Vereinfachung und Beschränkung auf das Wesentlichste, deutlich zu erkennen gibt. Überall aber steht man betroffen vor einer seltsam zwingenden, unbeirrbaren Ernsthaftigkeit im Gegenständlichen sowohl wie in den oft groß gesehenen und groß wirkenden Formen. Möchte es Lissy Eckart vergönnt sein, diesen Ernst und diese Größe auch in größeren Aufgaben zu betätigen.



LISSY ECKART: HL. SEBASTIAN. BRONZEPLAKETTE 1923

ZUR AUSMALUNG DER KIRCHE IN BEUTELSBACH

Kompositionen von Hans Kappel

Von HANS KIENER

Die Pfarrkirche in Beutelsbach bei Aidenbach in Niederbayern — in der Nähe befindet sich die schöne Klosterkirche Aldersbach — wurde 1914 von Prof. Michael Kurz sehr geschickt und taktvoll erweitert: mit dem belassenen gotischen Chor kontrastiert wirkungsvoll das schlichte dreischiffige Langhaus in romanisierenden Formen.

1929 hat der feinsinnige Priester-Künstler Dr. Hans Kappel das Innere mit Malereien in Harzeitemperatechnik geschmückt. Am Triumphbogen thront der segnende Christus, umgeben von schwebenden Engeln, denen sich die schmerzhaftige Mutter und Johannes der Täufer, weiter Moses mit den Gesetzestafeln und der hl. Michael mit dem Drachen anschließen. An der Orgelempore erscheint der auferstandene Heiland zwischen musizierenden Engeln (Abb. S. 180).



HANS KAPPEL: ORGELEMPORE IN BEUTELSBACH

Die beiden Hauptkompositionen aber, an den Seitenwänden des Mittelschiffs, sind dem Leben Jesu entnommen: die Anbetung der Hirten und die Beweinung.

Zur Verfügung standen zwei halbrunde Wandfelder, in deren oberen Hälfte je ein kreisrundes Fenster eingeschnitten ist (Abb. S. 181).

Die Komposition der Bilder ist durch diese charakteristische Form der Fläche in ihrer Hauptmassenverteilung bestimmt. Beide Kompositionen sind, bedingt durch das tief einschneidende Rundfenster, auf das Gleichgewicht zweier zeitlicher Hauptmassen und den zwischen diesen schwingenden Verbindungskurven aufgebaut. Trotz der formal strengen Gesamthaltung der Komposition ist für Hans Kappel der Ausgangspunkt der geistigen Arbeit der Ausdruck des Funktionellen, des seelischen Gehaltes der religiösen Szenen. Das seelisch Funktionelle ist in der formalen Rechnung aufgegangen oder umgekehrt: es ist nichts rein Formales da, was nicht durch den Ausdruck des Seelischen bedingt wäre.

In der Anbetung der Hirten (Abb. S. 182) liegt Maria mit dem Kinde links mit aufgerichtetem Oberkörper. In der Hauptfigur liegt auch der Kernpunkt der Komposition: der aufgerichtete Oberkörper Mariä mit dem vor sich gehaltenen göttlichen Kinde ist der Zielpunkt des Bildgeschehens. Die Steile von Mariens Oberkörper findet Verstärkung und Stütze in der Gestalt des stehenden Joseph dahinter: er neigt sich vor und nimmt innigen Anteil. Joseph selbst wird überbaut und gehalten von dem schlichten, luftigen Aufbau. Von der andern Seite her sind die Hirten gekommen; eilends haben sie sich niedergeworfen — in ihren vorgeneigten Knien liegt noch die Bewegung des eilenden Kommens. Sie sind ganz Hingabe und lebhaft Aktion stauender Bewegung. Einer winkt noch einem Entfernten herbei, der mit seiner Herde die Felsenstufen des Berges herabkommt, überbaut und überhöht von der Stadt Bethlehem. Der Turm steigert und unterstreicht die Figur des Hirten, die niederen Baulichkeiten übernehmen die Kurve zur Mittelgruppe; Fels und Stadt bestreiten das kompositionelle Gleichgewicht zur Gruppe der heiligen Personen. Es ist sehr schön, wie sich alles Geschehen in ganz wenigen Reliefebenen unter strengster Wahrung der Vorderfläche abspielt; sehr schön, wie alles



HANS KAPPEL: ENGEL AN DER ORGELEMPORE

seelische Geschehen in ausdrucks-gesättigte Formen gegossen ist, wie diese Formen, ohne Vergewaltigung der Natur, eingefangen sind in die Rhythmisierung des Konturs, in die Rhythmisierung der Figurengruppen und ihrer Abstände und so zu einer reichen, wohlausgewogenen, harmonisch klingenden Komposition zusammengefaßt sind. Die Baulichkeiten sind sozusagen in »Abbreviatur« gegeben; nur so vermögen sie sich dem Massenrhythmus der Figuren einzufügen, ohne die Figuren selbst zu übertönen.

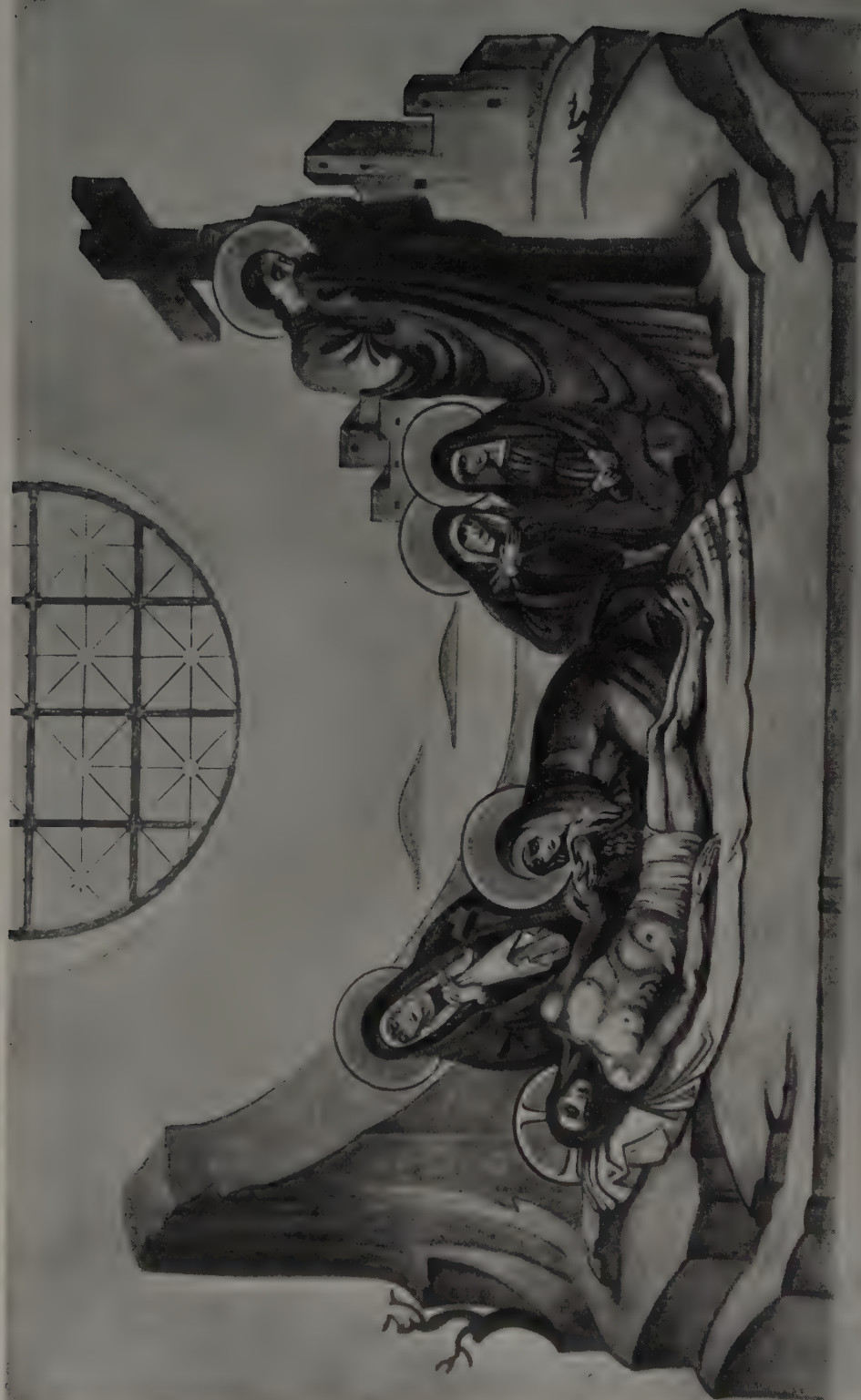
Sehr fein ist es, wie, trotz der durch die analoge Bildfläche bedingten Ähnlichkeit der Gesamtkomposition, der Stimmungston in der Beweinung Christi (Abb. S. 183) ins Ernste, Tragische transponiert ist. An Stelle der vielgliedrigen Beweglichkeit, der lebhaften, freudig bewegten Gestikulation ist nun der feierliche Ernst, die lastende Schwere geschlossener Konturen getreten. Der edle Leichnam Jesu ist auf eine Felsenstufe gebettet; die schmerzhafteste Mutter, aufrecht kniend nach links geneigt, faltet die Hände, Magdalena kniet parallel hinter dem Leichnam Christi, tiefgebeugt hält sie in rührendem Ausdruck des Schmerzes Christi Hand mit beiden Händen und will sie küssen. Zu Füßen Christi vermitteln zwei in stummen Schmerz versunkene kniende Frauen den steilen Anstieg zur Vertikalen des hl. Johannes, der sich in übergroßem Schmerz abwendet, in der Linken das Kreuz hält und mit der verhüllten Rechten in prachtvollem Zug den Mantel zum schluchzenden Munde führt. Christus und Maria erscheinen überhöht und



HANS KAPPEL: SYSTEM DER BEMALUNG IN BEUTELSBACH



HANS KAPPEL: ANBETUNG DER HIRTEN
FRESKO IN BEUTELSBACH



HANS KAPPEL: BEWEINUNG CHRISTI
FRESCO IN BEUTELSBACH

gehalten von einer Felsenklippe, die die Gesamtform der Komposition aufnimmt und unterstreicht; die Gegenfigur des Johannes erhält Gewicht durch das Kreuz und die Stadt Jerusalem.

Die etwa 5 m breiten Kompositionen Kappels, die auch maßstäblich sehr gut zur Bildfläche und zur Größe des Kirchenraumes proportioniert sind, sind thematisch sehr leicht verständlich und doch reich und gefühlt genug, um zum Betrachten und Deuten einzuladen; sie sind daher volkstümlich. Sie sind aber noch in einem höheren formalen Sinne »kirchliche Kunst«, in dem Sinne, daß sie den Stimmungston der Liturgie, der notwendig zwischen den zwei Polen des Majestätischen und des Ehrfürchtigen schwingt, immer aber in gehaltenen, feierlichen Gebärden lebt, aufnehmen; in dem Sinne, daß sie mit den Kunstmitteln des fallenden Konturs und der häufig verhaltenen Gebärde jene Atmosphäre der Stille und der passiven Erwartung erzeugen, die seelische Voraussetzung alles religiösen Erlebens ist; in dem Sinne, daß sie durch ihre große Klarheit der Anordnung und ihrer harmonischen, voll ausschwingenden Rhythmik Ausdruck kirchlichen Geistes sind: denn die geistige Form der Kirche ist die Klarheit, das kirchliche Lebensideal die Harmonie der Seele und Gott.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

Ausstellungen September bis Dezember 1929

Für die christliche Kunstbewegung in Bayern und speziell Münchens sind die allmonatlichen Ausstellungen in der Galerie für christliche Kunst in der Ludwigstraße Gradmesser ihrer rührigen Betätigung. Im September war anlässlich der St.-Hildegardis-Gedächtnisfeier ein Altar zu Ehren dieser Heiligen, der für die Kirche in St. Ingbert in der Pfalz bestimmt war, zu sehen. Der architektonische Entwurf stammte von Albert Boßlet, die Messingausführung von einem jungen Münchner Künstler, Franz Mayrhofer. Ein Schreinaltar, dem romanische Stilprinzipien zugrunde liegen, mit niedriger Leuchterbank, von Reliefszenen aus der Hildegardslegende umzogen, ruhig in den Verhältnissen, sorgsam in der Technik.

Die Oktober-Schau brachte dann wieder einen Überblick über neuere Versuche auf dem Gebiet des christlichen Kunstgewerbes, hauptsächlich von Paramenten; hier waren tüchtige Arbeiten von der Münchner Firma Gebr. Merkle und von der Taubstummenanstalt Dillingen zu sehen, welche letztere in Kunstmann einen unermüdlichen und begabten Entwerfer hat. Religiöse Metallkunst und Keramik, neue graphische Erzeugnisse waren vertreten, als deren wichtigste Leistungen wir R. Kürén, Zehnder und Dörthe Ulmer-Stichel hervorheben möchten. In der Plastik zeigten sich jüngere Talente wie Bunge, Manetstätter, Marion Thielen, Hans Parzingers Pietà erwies sich als die entschieden beste Leistung. Aus der stattlichen Zahl von Gemälden mochten A. Bürgers und O. W. Scharrers Bilder besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Das November-Programm war als Sonderausstellung im Anschluß an die Tagung des Deutschen Katholischen Akademikerverbandes in München gedacht. Samberger, Eberz, Klemmer, Thalheimer, Fugel, S. Frank, Beckert, W. Schmidt, Nickl u. a. waren im Malwerk repräsentiert, Caspar brachte auch eine Kollektion von Schwarzweißblättern, in denen die Vertiefung des Religiösen

wie die formale Kraft viel anschaulicher als in seinen noch problematischen Bildern Gestalt gewinnt, Hemmeter, Manetstätter, W. Schmid behandelten das Thema der Beweinung Christi, Woger die neuerdings wieder zur Geltung kommende Darstellung von Maria und Johannes, hier wie dort an gotischen Vorbildern formal und seelisch inspiriert. Ruth Schaumanns Verkündigung, in der das Eigene gefühlvoller Beseelung nie vermißt wird und Berner-Langes Gruppe, auch des tüchtigen Salomouns Josephsstatue sei hier noch gedacht. Die Bemühungen um das Problem der modernen Kirchenbaukunst veranschaulichten eine stattliche Reihe guter Photos der Schöpfungen eines Herkomer, Boßlet, G. Buchner, Gablonsky, L. Ruff, Vogl und M. Weber.

Ganz im Zeichen der Weihnacht stand die Dezember-Ausstellung, wo vor allem wieder der Krippenkunst ihr altes Recht zuerkannt werden sollte. Entsprechend unserer Zeit ist hier die Tendenz der Vereinfachung sowohl räumlich wie materiell verfolgt: es seien genannt die Krippen von Lang, Pongratz, L. Eckart, Osterrieder, Schiestl, Zehentbauer, Kuelt und Preisinger. Weihnachtliche Motive auf graphischem Gebiet zeigten Berta Schneider, G. Schott, A. Jutz, D. Brandenburg und Blocherer. Die Plastik ist außerordentlich reich vertreten: Statuarisches mit dem Malwerk in Triptychenform vereint bei Schwink und Kahl in relativ gelungenem Anschluß an gotische Beispiele, ein Ecce Homo in Metall von F. Schmidt war von ergreifendem Ausdruck, während in der Treibarbeit einer Geburt Christi von L. Fuchs die erstrebte Archaisierung der Typen zu sehr tendenziös erscheint. Ganz vortrefflich erschien Ruth Schaumanns Glasgemälde von Madonna und Kind, dessen Ausführung durch die bewährte Anstalt von van Treeck den hohen farbigen Stimmungscharakter zu sichern verstand. Von den vielen Gemälden sei auf C. Caspars Triptychon mit der Hirtenanbetung in der Mitte hingewiesen; wo jedoch nicht die künstlerische Stärke so sehr in Erscheinung trat wie in den Flügelbildern: der Ölbergsszene wohnt durch das Elementare des Hingestrecktseins etwas Ergreifendes und Nachhaltiges inne und der gute Kompositionsbau wird auch im Flügelbild der Frauen am Grabe

offenbar. P. Thalheimers Abendmahl von plastisch-räumlicher Kraft wird durch das Kolorit wesentlich gestärkt. Neben Bildern wie W. Schmidts kniende Madonna im Grünen, dessen Sentiment umbrisch-ferraresische Tafelgemälde der alten Zeit in Erinnerung ruft, neben Protzens zu dekorativ eingestellter Flucht nach Ägypten, Beckerts etwas zu novellistisch betonter Hl. Familie waren besonders J. Ebersz Ecce Homo, in seiner mächtigen Realistik von eindringlicher Größe, und Burkarts monumentales Altarbild der thronenden Maria und zwei Heiligen, das freilich mehr durch seine markante Koloristik als durch harmonische Fügung wirkte, die bestimmenden Eindrücke dieser Ausstellung. Aber auch der Aquarelle Klemmers, Entwürfe zu einer Taufe Christi, sei hier gedacht, zumal sie uns einen lehrreichen Einblick in das ernste Streben der jungen christlichen Kunstbewegung tun ließen, immer wieder mit erneutem Bemühen, den alten religiösen Stoffen bildhafte Form zu verleihen.

Luitpold Dußler

TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DRESDEN

Vom 29. September bis 3. Oktober 1929 fand in Dresden unter dem Protektorat des Bischofs Dr. Christian Schreiber von Meißen und unter dem Vorsitz von Geheimrat Dr. von Reumont die »Sechste Tagung für christliche Kunst« statt. Das Hauptthema »Werkkunst und Kirche«, das die von Architekt R. Witte umsichtig geleitete Tagung behandelte, hatte in Dresden seine besondere Bedeutung und Berechtigung, da gerade dort in engerem und loserem Zusammenhang mit der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe eifrige Bestrebungen um eine Erneuerung der kirchlichen Werkkunst im Gange sind.

Den Mittelpunkt der Veranstaltung bildeten die beiden öffentlichen Versammlungen am Vor- und Nachmittage des 1. Oktober. Sie wurden neben den üblichen Begrüßungen eingeleitet durch eine Ansprache des Diözesanbischofs Dr. Christian Schreiber, die an eine kurze historische Betrachtung des Verhältnisses von christlicher Kunst und Kirche einige programmatische Gedanken anschloß. Den Ausgangspunkt bildete die These: »Christliche Kunst und Kirche gehören zusammen. Die Wiege des Christentums ist auch die Wiege der christlichen Kunst. Seitdem sind sie unzertrennliche Weggenossinnen gewesen.« Der historische Rückblick lehrt, daß »der Anschluß an die Kirche für die christliche Kunst kein Hindernis in der Fortentwicklung war«. Aus der Grundhaltung, die sich in der Geschichte der Kirche wie der christlichen Kunst als die bestimmende ergibt, nämlich »Ehrfurcht vor der Tradition im Bunde mit Aufgeschlossenheit für alle gesunden Gedanken der Zeit«, ist auch eine gedeihliche Weiterentwicklung für die Zukunft zu erhoffen. Die Bedeutung der Tradition wurde in diesem Sinne dahin formuliert: »Durch die Ehrfurcht vor der Tradition wird die christliche Kunst bewahrt bleiben vor dem Hinabgleiten in schrankenlosen Subjektivismus, vor der Überspannung des seelischen Ausdrucks, vor der Entleerung des objektiven Inhalts, vor der Vernachlässigung der künstlerischen Form. Die Aufgeschlossenheit gegenüber der stilistischen Entwicklung der Kunst hat ihre Parallele in der umfassenden Offenheit der Kirche gegenüber allen Zweigen der Kunst, in ihrem ordnen-

den Streben nach »harmonischem Ineinandergreifen aller Künste«, wie es in ihrem feierlichen Gottesdienst in fast idealer Weise verwirklicht ist. »Wahrlich: die Kirche versteht sich auf Kunst. Deshalb darf die christliche Künstlerschar auch der heutigen Zeit ihr getrost vertrauen.«

Das erste der vier großen Referate des Tages, »Die Kirche als Auftraggeberin«, hatte Dr. P. Anselm Weißenhofer O. S. B. »Wien übernommen, der in überlegener Beherrschung der Materie, ohne Bindung an Details in belebter Rede einige grundlegende Erwägungen zum Thema bot. Mit der Art elementarster Kräfte wirkt auch Christus, das Christentum, die Kirche durch das reine Sein. Dadurch ist es möglich geworden, daß von Christus, der sich nie mit einer ästhetischen Frage beschäftigte, die stärksten künstlerischen Anregungen ausgingen, die von der Kirche nicht als Zweck und Ziel, wohl aber als notwendige Auswirkung mit übernommen wurde. Was nun die Kirche dem Künstler zu geben hat, sind zunächst die großen, tiefen, unvergänglichen Themen, ein fast unerschöpflicher Schatz. Die Forderungen dogmatisch-liturgischer Art, die sie dabei stellen muß, finden einen gewissen Ausgleich in der Freiheit der formalen Gestaltung. Und dazu kommt noch ein wichtiges und doch häufig übersehenes Moment: die Kirche gibt dem Künstler eine verstehende Gemeinde, die Resonanz, deren er auf die Dauer nicht entraten kann. In den letzten Jahrzehnten hatte sich ein tatsächliches Abrücken von diesen programmatischen Sätzen bemerkbar gemacht. Aber die eigentliche Krise ist von beiden Seiten überwunden: »Die Kirche ist auch heute noch, und heute erst wieder die wichtigste Auftraggeberin für die religiöse Kunst.«

In den Bereich der Praxis führte der zweite Vortrag von Prof. Karl Groß, Direktor der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe in Dresden, über »Die christliche Kunst in Handwerk und Industrie«. Die wirtschaftliche Seite allein entscheidet in den hier berührten Fragenkomplexen nicht. Es ist in Wirklichkeit nicht gleichgültig, ob die Dinge »aus rein materiellen Händen entstanden«, oder mit einer Art von Liebe gestaltet sind. Allein die Masse kann darin nicht unterscheiden und es ist die erste Aufgabe — auch für die Kirche — eine neue Einheit des religiösen und formalen Fühlens von Künstler, Priester und Volk herzustellen. Aber auch die Auftraggeber mögen bedenken, daß nicht die wirtschaftliche Seite allein entscheiden darf, und weder um mäßiger Ersparnisse willen zu übler Massenware greifen, noch durch Preisdruck handwerkliche Qualitätsarbeit hindern. Es ist zu bedenken, daß dem Handwerk ohnedies zwei wichtige Möglichkeiten fehlen, die der Industrie gegeben sind: die wirtschaftliche der Reklame und die technische des Experimente. — Die Aufgabe der Industrie ist das Reproduzieren, das notwendigerweise mit einer gewissen Lieblosigkeit geschieht. Es kommt also darauf an, wenigstens gute Modelle zu schaffen. Vorläufig freilich ist es noch unvermeidlich, daß auch gute Massenware noch teurer ist als eingebürgerter Kitsch, und um so nötiger ist es, daß man wenigstens in einzelnen Heilzellen aus Opferfähigkeit und sozialer Gesinnung gegen den Künstler ehrlichem Streben zum Siege verhilft. Die Herzzelle dieses erstrebenswerten Heilungsprozesses aber sei die Kirche als Auftraggeberin, durch das Vorbild, das sie zu geben vermag.

Die anschließende Diskussion brachte zu beiden

Vorträgen mancherlei Ergänzungen, unter anderem auch von praktisch tätigen Seelsorgern, die von ihren Methoden und Erfahrungen im Umgang mit dem jungen Klerus und Laien berichteten. Wichtig erscheint die mehrfach betonte Beobachtung, daß der einfache Mann neueren Schöpfungen gewöhnlich unvoreingenommener und bereitwilliger gegenübersteht als der »Gebildete« mit seinen historischen, meist klassizistischen oder realistischen Vorurteilen. Eine Frage, die auch von einem allgemein kunstpädagogischen Standpunkt aus besonderes Interesse verdient.

Aus umfassendster Erfahrung berichtete am Nachmittage Ministerialrat Dr. Hiecke-Berlin über »Das Handwerk in der kirchlichen Denkmalpflege«. Die »Mediatisierung« des Menschen in der Gegenwart mit der häufigen Überspannung des Technischen und Intellektuellen gegenüber den Kräften des Gemütes bedeutet eine große Gefahr für die überkommenen gefährdeten Kunstwerte. Doch scheint sich in dieser Beziehung ein gewisser Ausgleich anzubahnen. Praktisch jedenfalls hat die Industrie bei der Erhaltung kirchlicher Bauwerke schon die wertvollsten Dienste geleistet (z. B. Mainzer Dom). Trotzdem ist in vieler Hinsicht die Erhaltung eines tüchtigen Stammes von Handwerkern eine Lebensfrage für die Denkmalpflege überhaupt und für die kirchliche im besonderen. Erste Grundlage bei der Tätigkeit des Handwerkers in der kirchlichen Denkmalpflege muß sein: eine genaue Prüfung, was sich mit den vorhandenen Mitteln ehrlich erreichen läßt (keine unbilligen Forderungen an den Handwerker, Vermeidung von Puscherei). Ferner ist zu fordern: genaue Schätzung der Arbeitsdauer bei gründlicher Durchführung der Arbeiten (Vermeidung von Überhastungen und falschen Zeiterparnissen) und endlich dauernde Überwachung des Kirchenbaues, um schon die kleinen Schäden rechtzeitig zu beheben. Die Vielseitigkeit der möglichen Hilfeleistungen aller Arten von Handwerkern erweist die umfassende Bedeutung des Handwerks in der kirchlichen Denkmalpflege. — Hofrat Dr. von Schubert-Soldern-Wien konnte in der Diskussion einige interessante Einzelheiten aus der österreichischen Denkmalpflege anfügen.

Die ernsten, aus tiefer Verantwortung gegenüber dem Religiösen wie dem Pädagogischen und Künstlerischen entsprungenen »Werkgedanken«, die Prof. Dr. Rud. Schwarz, Direktor der Kunstgewerbeschule in Aachen, zu dem vierten Thema »Die christliche Kunst an den Kunst- und Handwerksschulen« vortrug, sind ohne Gefahr schwerer Mißverständnisse mit wenigen Sätzen nicht wiederzugeben, da sie in zu dichter Folge auseinander entfaltet wurden. Die Frage der Möglichkeit einer religiösen Kunstschule überhaupt wurde als theoretische Möglichkeit bejaht, ihre Verwirklichung — für heute wenigstens — verneint. Als Drittes blieb lediglich die Möglichkeit einer Schule, die — ohne jedes Pathos und übertriebene Erwartungen — kultische Aufgaben löst (Gerät, Kelche usw.). Kultische Kunst ist lehrbar; sie bedarf nicht jener religiösen Begnadigung, die Voraussetzung aller eigentlichen religiösen Kunst ist. Die ganz persönliche Frage aber: »Wie kann ich christlicher Künstler sein?« kann nur die Antwort finden: »ama, et fac, quod vis — wage dein christliches Leben als Künstler, werde als ganzer Mensch ein Christ und ipso facto wird deine Kunst christlich sein.«

Die nicht minder wichtige, durch die Frage-

stellung des Referenten aber kaum berührte praktische Seite des Themas wurde in der anschließenden Aussprache wenigstens in einzelnen Punkten angedeutet.

Außer den öffentlichen Hauptversammlungen am 1. Oktober fanden an den übrigen Tagen geschlossene Ausschußsitzungen, eine Besichtigung der Zwingervernovierungen und eine Fahrt nach Meißen und Schloß Moritzburg statt.

Über die aus Anlaß der Tagung veranstaltete Ausstellung »Werkkunst und Kirche« in der Staatl. Akademie für Kunstgewerbe wurde an dieser Stelle schon berichtet. Der feierlichen Aufführung der Theresien-Messe von J. Haydn unter der Leitung von Prof. J. Pembauer in der Katholischen Hofkirche am Samstag, den 29. September, werden die Teilnehmer dankbar gedenken. Peter Halm

BERICHT AUS WIEN

Wer einigen Einblick hat in die gegenwärtigen Wiener Verhältnisse, wird leicht begreifen, daß dort monumentale Kirchenbauten zur Zeit eine Unmöglichkeit sind, trotz der unermüdlichen Tätigkeit des Allgemeinen Wiener Kirchenbauvereines.

Immerhin sind einige erfreuliche Tatsachen zu verzeichnen. Am 27. November wurde in der Siedlung Starchant Wien XVI. eine neue Kirche unter riesiger Beteiligung der Bevölkerung von Kardinal Erzbischof Dr. Fr. G. Piffl zu Ehren der hl. Theresia vom Kinde Jesu feierlich eingeweiht. Die Ingenieur-Architekten Robert Hartinger und Silvio Mohr haben damit ein Gotteshaus geschaffen, das in seiner schlichten Würde, ohne gerade das Problem des modernen Kirchenbaues aufzurütteln, doch dem Zeitempfinden sichtlich Rechnung trägt. Der Altarschmuck war dem tüchtigen Bildhauer Mich. Six übertragen, die Entwürfe für die Glasfenster verfertigte mit gewohnter Meisterschaft Prof. R. Klaus. Die Ausführung oblag der bewährten Firma Geyling. Es ist nur zu hoffen, daß auch die übrige Ausstattung in die richtigen Hände kommt. — Auch an Stelle der abgebrannten Notkirche der Karmeliten am Laerberg wird unter Oberleitung und nach Entwürfen des vielbeschäftigten Kirchenarchitekten Hans Prutscher ein neues Gotteshaus gebaut, dessen Unterkirche bereits eingeweiht werden konnte.

Große Arbeit leistet jährlich das Bundesdenkmalamt, das mit Erfolg alles daran setzt, um die wichtigsten kirchlichen Baudenkmäler Wiens wieder in würdige Verfassung zu bringen.

Ein schönes Programm konnte mit der Einbeziehung des sogenannten Kapuzinerschatzes in die Bestände der weltberühmten geistlichen Schatzkammer nach mühseligen Vorarbeiten einwandfrei, ja vom modernen musealen Standpunkt betrachtet, geradezu vorbildlich verwirklicht werden. Hofrat Arpad Weixelgärtner, unterstützt von einem Stab fachkundiger Museumsbeamten und vom Pfarrer L. Wegmann als Reliquiensachverständigem, hat der historisch und kulturell künstlerischen Eigenart des hochwertigen Materials in jeder Hinsicht voll Rechnung getragen. Der von ihm herausgegebene, handliche Katalog gibt nicht nur eine genaue Beschreibung der einzelnen Objekte, sondern auch eine gewissenhafte historische Einleitung, die für sich ein aufschlußreiches Kapitel habsburgischer Familiengeschichte und österrei-

chischer Kulturgeschichte aufrollt. Zudem ist diese Übertragung aus den völlig ungeeigneten bisherigen Depoträumen des Kapuziner-Konvents eine denkmalpflegerische Wohltat. Wenn irgend einmal museale Konzentration von kirchlichem Kunstgut berechtigt war, so in diesem Ausnahmefalle.

Die österreichische Gesellschaft für christliche Kunst, die sich in letzter Zeit an der Ausstellung »Werk und Kunst« in Dresden beteiligt hat und gegenwärtig im Salzburger Kunstverein mit Werken ihrer Mitglieder vertreten ist, plant eine Veranstaltung in großem Stile anlässlich der für Herbst 1930 angesetzten Tagung für christliche Kunst, als dessen nächster Kongreßort Wien ausersehen ist.

Die allmonatlich an der Universität von der Kunstsektion der österreichischen Leogesellschaft veranstalteten Vorträge über kunsthistorische, kunstpädagogische Themen oder über das Werk einzelner zeitgenössischer Künstler und die Diskussionen über Fragen der Gegenwartskunst sind ausgezeichnet besucht und kommen sichtlich dem Interesse weitester Intelligenzkreise entgegen, so daß man sie ohne Überhebung als einen achtbaren Faktor im Kulturleben Wiens bezeichnen darf.

A. Weißenhofer

BERICHT AUS MÜNSTER

Die Diözesangruppe »Münster« der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, die erst vor einigen Monaten als solche sich gebildet hat, hatte auf den 26. November, nachmittags um drei Uhr, erneut zu einer Versammlung geladen, die im Marianum stattfand, und zu der die Teilnehmer so zahlreich sich eingefunden hatten, daß sie den Saal des Marianums füllten. Der Vorsitzende, Domkapitular Prof. Dr. Emmerich, eröffnete die Versammlung. Nach einer kurzen Begrüßung der Erschienenen und einleitenden Bemerkungen über weitere Veranstaltungen und Pläne der Gruppe, besonders bezüglich einer liturgischen Tagung für Künstler und Kunstfreunde, ging er zur Tagesordnung über, die als ersten Punkt ein Referat des Vorsitzenden vorsah über die Tagungen für Christliche Kunst in Dresden und Trier. Über die Tagungen ist ja in den Zeitungen mehr oder weniger ausführlich berichtet worden, aber es hat selbstverständlich immer seine besondere Bedeutung, Berichte aus dem Munde persönlicher Teilnehmer entgegenzunehmen. — An zweiter Stelle ergriff das Wort Museumsdirektor Dr. Hoff-Duisburg, der das Hauptreferat des Tages übernommen hatte: »Die gegenwärtige Lage der christlichen Kunst!« Dr. Hoff hatte sich die Grenzen seines Vortrages außerordentlich weit gesteckt: Architektur, Malerei und Plastik kamen ausführlich zu Wort und wurden mit geschickt ausgewählten Lichtbildern in ihrer äußerlichen und innerlichen Wertung und Darstellung des Religiösen gekennzeichnet und nebeneinandergestellt. Die Entwicklung der sakralen Architektur läßt ja erfreulicherweise keinen Zweifel mehr an dem erfolgreichen Bemühen unserer Künstler um allgemeingültige Gegenwartsformen. Hoff wußte die Absichten der Künstler, die Entwicklung zum christozentrischen Kirchentyp, zum liturgischen Altarraum und Laienraum zusammenschließenden Einheitsraum darzulegen und zu deuten. Auch die Parallelentwicklung auf der protestantischen Seite fand ihre

Berücksichtigung. Die augenblickliche Ausstellung und Tagung im Essener Folkwang gibt hier interessante Aufschlüsse und Vergleichsmöglichkeiten. Was Hoff weiterhin darlegte über die Ergebnisse der Malerei und Plastik, gab inhaltsreichen Aufschluß über die Tendenzen, Absichten und Anschauungen des Künstlers. Allerdings bleibt hier vom Subjektiven zum Objektiven oft noch ein weiter Schritt. Dankbar nahm die Versammlung die Darlegungen des Redners auf, Darlegungen, wie sie in solch umfassender Weise nicht oft dargeboten werden können. Eine kurze Diskussion gab noch Gelegenheit, auf die Hl. Geistkirche näher einzugehen. Erst gründliches, öfters Betrachten wird einen die Seele des Baues erkennen lassen. Eine offene gesunde Kritik wird jeder gerne hinnehmen! Nur zeugt es nicht gerade von einem Mute der Überzeugung, wenn nur der Anonymus sich zu Worte meldet. — Mit einem Dankesworte an alle Erschienenen und den Hauptreferenten in erster Linie schloß der Vorsitzende die Versammlung, wobei er gleichzeitig zur nächsten, in der Fastenzeit einlud und alle Mitglieder der Diözesangruppe um Anregungen und Mitteilungen für die Tagesordnung bat.

VORTRÄGE ÜBER CHRISTLICHE KUNST

Auf Ersuchen des Priestervereins der Diözese Speyer-Rheinpfalz hat Prof. Dr. Richard Hoffmann einen Vortragszyklus über christliche Gegenwartskunst in der Rheinpfalz in der Zeit vom 16. mit 20. Februar 1930 abgehalten. Die Vorträge waren in Landau, Kaiserslautern, Bliestal (Saarpfalz) und Speyer. Sie behandelten die Themen: Christliche Kunst und unsere Zeit — Der heutige Kultbau, Ausstattung und Einrichtung unserer Kirchen — Liturgie und Kunst — Kirchliche Denkmalpflege und Gegenwartskunst. Den geschlossenen Vorträgen schlossen sich Lichtbildervorführungen über neuzeitliche Schöpfungen christlicher Kunst auf dem Gebiete der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes an. Sämtliche Vorträge waren äußerst zahlreich besucht und fanden begeisterte Aufnahme. Außer dem Regular- und Ordensklerus nahmen der Regierungspräsident der Pfalz mit Beamten der Kreisregierung, und zahlreiche Künstler und Kunstfreunde teil. Dem Schlußvortrage in Speyer wohnte der Diözesanbischof Dr. Ludwig Sebastian an, der in längerer Rede dem Vortragenden den Dank des Klerus der Pfalz für die hochaktuellen Themen aussprach.

Prof. Dr. Georg Lill hielt am 13. Januar 1930 in Freiburg i. Br. beim Kathol. Akademikerverband einen von mehreren Hundert besuchten Vortrag über »Neuzeitliche Kirchenbaukunst«. Denselben Vortrag wird er wiederholen am 11. März in Frankfurt a. M. (Diözesangruppe Limburg), 19. März in Ingolstadt (Hist. Verein) und 26. März in Passau (Kath. Akademikerverband). In Freising sprach er am 8. Februar im Hist. Verein über: Religiöser Ausdruck in christlicher Plastik.

Hochschulprofessor Dr. Anton Mayer-Pfannholz sprach in Freising vor der Freisinger Priesterkongregation über Geist und Werden der modernen Kunst, dem ein zweiter Vortrag über Probleme moderner religiöser Kunst folgen wird.

G. L.

Berichte aus dem Ausland

RÖMISCHE SARKOPHAGE IN CHRISTLICHEN KATAKOMBEN

Deutscher Kunstbegeisterung und deutschem Fleiße verdankt das neue Katakombenmuseum an der Via Appia in Rom die fünf prachtvollen Marmorsarkophage, die seit kurzem im Portikus der Katakomben des Praetextatus aufgestellt sind. Es handelt sich um römische Sarkophage des 2. Jahrhunderts, die neben den christlichen besonders in diesen Katakomben eingemauert, von beutesuchenden Zerstörern früherer Zeiten jedoch in Stücke zerschlagen wurden. Nur wenige Exemplare, die sich noch an Ort und Stelle befinden, entgingen dem Vandalismus. Aus den zahllosen Bruchstücken gelang es Frl. v. Gütschow vom Deutschen Archäologischen Institut (Dir. Prof. Rodenwald), in Verbindung mit Dr. Osk. Tholin und Dr. v. Schönebeck, in monatelanger, mühevoller Rekonstruktionsarbeit fünf der schönsten Marmorsärge wiederherzustellen. Als Unikum unter den bisher bekannten römischen Sarkophagen kann der sogenannte Architektur-Sarkophag gelten. Er zeigt keinerlei figürlichen Schmuck, sondern hat die Form eines reichen römischen Hauses, an dessen Frontispiz die Werkzeuge und Embleme der Architektur angebracht sind. Vortreffliche Beispiele entwickelter Reliefskulptur bieten die nach ihren Motiven benannten Sarkophage des Ehegötterpaars und der Putten, während die des Neptun und der Jagd sich enger an die bekannten klassischen Vorbilder anschließen. Die Komposition des Putten-Sarkophages zeigt einen Fries tanzender und spielender Kinder, die sich umarmen, haschen und die Syrinx blasen, ein ideal-anmutiges Bild altrömischen Lebens, wie erst Donatello und die Robbias in der Renaissance es wieder zu gestalten verstanden. Dagegen weist der große Doppelsarg eines Ehepaars, das auf dem Deckel in halbliegender Stellung dargestellt ist, ein völlig realistisches Gepräge auf. Die Porträtähnlichkeit der Köpfe ist unverkennbar. Seitenteile und Vorderteile des Sarkophages sind mit Reliefs aus dem Leben des Ehepaars geschmückt, in denen die Bildnizüge wiederkehren. Man sieht die Szene des Verlöbnisses und den Auszug des Mannes in den Krieg mit großer Treue und charakteristischen Einzelheiten wiedergegeben. Die päpstliche Kommission für christliche Archäologie, die neuerdings die lange vernachlässigte Katakombenstudien auf erweiterter Grundlage und mit verdoppeltem Eifer wieder aufgenommen hat, rechnet die unerwartete Erwerbung der für verloren gehaltenen Kunstwerke zu den wertvollsten Bereicherungen ihrer Sammlungen.

Fritz Rose

Neue Kunstwerke

In der Dominikanerkirche zu Münster i. W. in der Salzstraße, welche im vorigen Jahre vollständig unter Leitung von Herrn Regierungsbaumeister Hensen und dem Städtischen Bauamt renoviert wurde, wurden nunmehr auch drei neue Fenster in Glasmalerei eingesetzt. Die Fenster entstanden und wurden ausgeführt in den Werkstätten der Firma G. Deppen & Söhne, Osnabrück-Münster, Entwurf durch Theo M. Landmann.

Bildhauer Arnold Hensler-Wiesbaden hat für die neue Heilig-Kreuz-Kirche in Frankfurt a. M. eine interessante neuzeitliche Krippe gefertigt.

In der Schweizerischen Wohnungsausstellung, die in Basel vom 16. August bis 14. September 1930 stattfindet, wird die St.-Lukas-Gesellschaft der Schweiz auch eine kleine Abteilung religiöser Hauskunst vorführen.

G. L.

DER WEISSENBURGER KRUIZIFIXUS

Die St.-Andreas-Kirche in Weißenburg hat zu ihrem 600jährigen Kirchweihfest einen künstlerischen Schmuck erhalten, wie man ihn unter anderen Werken der kirchlichen Kunst wohl nicht so leicht wiederfindet. Es ist ein überlebensgroßer Kruzifixus, den ein junger Drechslermeister Sohn aus Weißenburg geschaffen hat.

Was das Werk, als Ganzes gesehen, auszeichnet, das ist die darin gelungene restlose Verschmelzung künstlerischer und religiöser Wirkung. Liegt doch gerade hier der wunde Punkt der ganzen modernen christlichen Kunst. Die Kraft religiöser Befriedigung, die der Laie neben rein dekorativen Qualitäten vom religiösen Kunstwerk verlangt und die, das darf ruhig betont werden, wesentlich mitbedingt ist durch eine gewisse Harmonie mit traditionellen Vorstellungen, ist unserer dem kirchlich-religiösen Leben meist sehr entfremdeten Künstlerschaft in den seltensten Fällen gegeben und auch durch gewaltsame Einfühlungsversuche nicht zu ersetzen. Und so erklärt sich die künstlerische Resignation, diese so oft beklagte stumpfsinnige Kitschseligkeit breiter kirchlicher Kreise, die dann erkältend und abstoßend auf die Künstler zurückwirkt. Selten daß es einmal einer starken schöpferischen Persönlichkeit gelingt, diesen Bann mit künstlerischer Schlagkraft zu durchbrechen. Und selbst dann noch wird der Widerspruch schwerlich ganz verstummen.

Der Weg, auf dem unser junger Künstler zu jener oben angedeuteten Wirkung gelangt, ist ein wesentlich anderer. Hier ist keine Spur einer eigenwilligen »Originalität«, die als gewaltsam oder gesucht empfunden werden könnte. Der erste Blick bietet nichts anderes, als eben einen modern-gotischen Kruzifixus, der in Haltung und Formgebung sich völlig im Rahmen des stilistisch Überlieferten hält und unter Vermeidung gewisser, den alten Werken eigentümlicher archaischer Härten dem gotischen Bau sich einfügt. Was da am Kreuz hängt, das ist der qualverkrampfte, abgestorbene Leib des Heilands. Aber dabei, d. h. bei solcher Furcht- und Mitleidswirkung hat es hier nun nicht sein Bewenden. Es geht von dieser Erscheinung der Eindruck einer mächtigen Aktivität aus. Die aber hat ihren Ursprung einzig und allein in der Haltung, in der Bewegung des Hauptes. Denn das hebt sich wie mit Überwindung einer tödlichen Müdigkeit über den erstarrten Körper empor, um dem Mund ein letztes Wort abzurufen. Die zusammen- und emporgezogene Stirnhaut zeugt vom letzten Aufgebot einer Lebensenergie, die freilich schon nicht mehr imstande ist, die fast völlig geschlossenen Augenlider zu heben. Wird sie noch ausreichen, jenes Wort über die todesschwachen Lippen zu bringen? — Mehr als irgendein Wort es könnte, sprechen Antlitz und Haltung. Nur eine sich völlig selbstvergessende Treue kann es sein, was hier zum Ausdruck drängt und gelangt mit der stillen Notwendigkeit eines aus innerstem Wesen quellenden unwiderstehlichen Naturvor-

gangs. Und diese affektlose Stille, mit der hier eine erlöschende Seele ihr Letztes hergibt und eben damit sich selbst behauptet, wirkt nun auf die ganze Erscheinung zurück. Ohne die tragische Kraft des Gesamteindrucks abzuschwächen, mildert sie die sinnliche Furchtbarkeit des im Körper ausgedrückten Leidens, dessen restlose innere Überwindung sie ja beglaubigt. Ja sie überwindet selbst die Unheimlichkeit der erstarrten Glieder, scheint den in tödlicher Erschöpfung vorhängenden Oberleib und die mit Nägeln gewaltsam ausgespannten Arme wie mit aktivem Leben zu durchdringen und erlaubt so dem Gefühl des Andächtigen, in der Gestalt des Gekreuzigten ein Symbol allumfassender Liebe zu erblicken. Und hier scheint mir dann der Schlüssel zu dem Geheimnis der obenerwähnten Verschmelzung künstlerischer und religiöser Wirkung zu liegen.

Der erst 23jährige Künstler, Karl Hemmeter, hat die Kunstgewerbeschule in Nürnberg besucht und ist jetzt Schüler der Akademie in München bei Professor Wackerle. Das Werk ist aus Birnbaumholz geschnitzt, 2 m hoch ohne und 3,30 m mit Kreuz. Die Frage des Preises, in solchen Fällen als Existenzfrage für einen hoffnungsvollen jungen Künstler von eminent öffentlichem Interesse, scheint zur Zeit noch nicht völlig geklärt. Möge sie eine würdige Lösung finden!

Vocke-Ansbach

Personalnachrichten

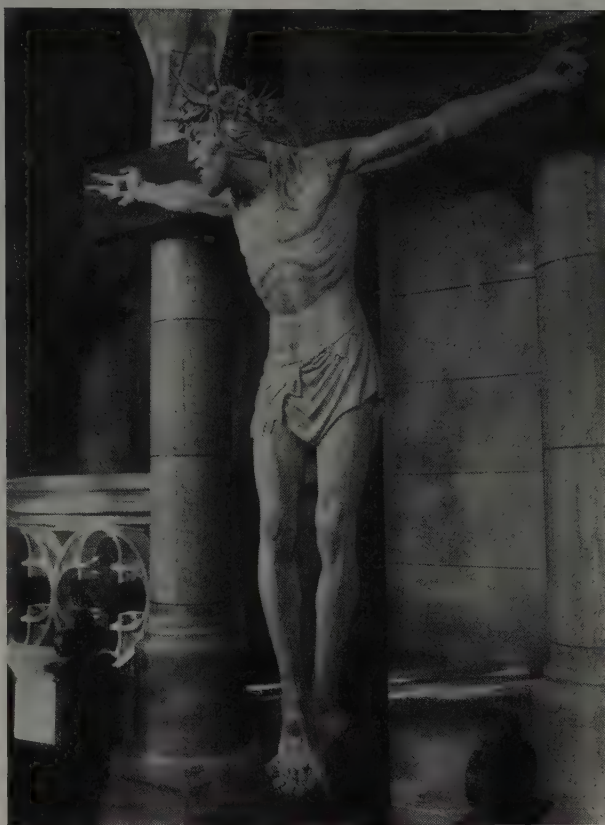
Prof. Thomas Buscher feiert am 7. März 1930 seinen 70. Geburtstag. Geboren in Gamberg (Badisches Franken), kam er bald nach München, wo er eine ausgezeichnete Schulung vor allem in der handwerklichen Schnitzschule durchmachte. Sein Arbeitsgebiet war fast ausschließlich die christliche Kunst, vor allem der Altarbau in älterem Sinne der traditionellen Stile, aber immer in ausgezeichneter Einfühlung und vorzüglicher Ausführung. Seine Altäre in Taubersbischofsheim und Mannheim gehören zum allerbesten, was die Generation um 1900 auf dem Gebiete des Altarbaues geschaffen. Sein offener, echt süddeutscher jovialer Charakter hat ihm viele Freunde erworben. Seit Jahren ist er ein geschätztes Vorstandsmitglied der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, zu deren Gründungsmitgliedern er gehört.

G. L.

Denkmalpflege

KIRCHENERWEITERUNG IN LENTING

Die Pfarrkirche zu Lenting bei Ingolstadt erwies sich seit Jahrzehnten für die anwachsende Gemeinde als zu klein. Das Problem der Erweiterung erschien jedoch wegen der baulichen Anlage der Kirche, auch wegen ihrer Situierung nahe dem Rand eines Hügels so schwierig, daß die Frage immer wieder verschoben wurde. Pfarrer Guttenberger wandte ihr seit Übernahme der Pfarrei besonderes Interesse zu und das weitere Studium der Angelegenheit führte zu einer Lösung, die einen Fingerzeig für ähnliche Fälle geben kann, weswegen wir sie hier besprechen.

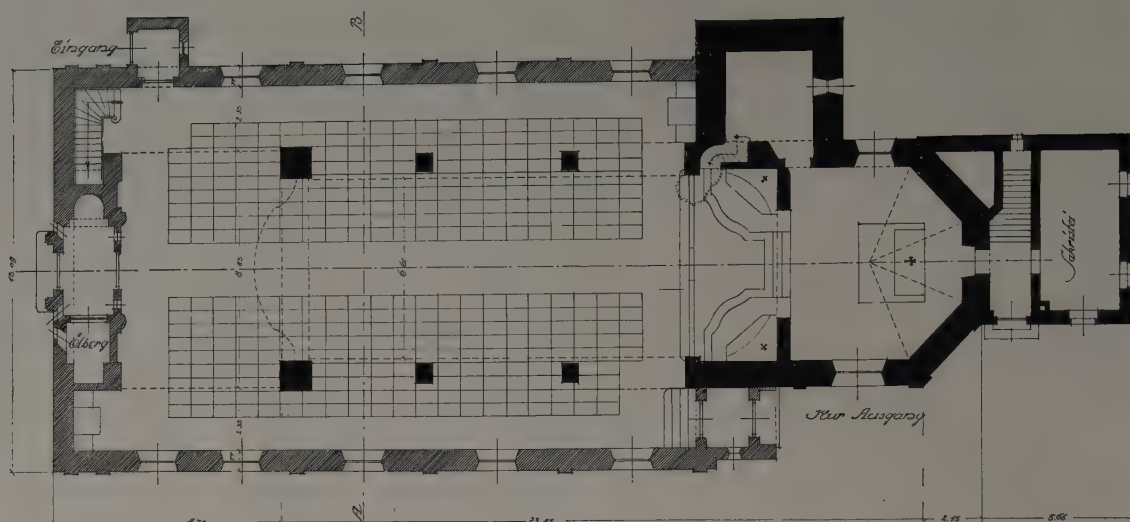


KARL HEMMETER: KRUZIFIX IN WEISSENBURG IN B.

Die Kirche wurde in romanischer oder gotischer Zeit gebaut, war daher verhältnismäßig schmal. Von dieser Uranlage blieb nur das Langhaus erhalten. Im Jahre 1629 wurde der Kirchturm abgetragen, der wahrscheinlich den Chor enthielt, und ein neuer Polygonchor, daneben ein stattlicher Turm erbaut. So melden die Akten des Bischöflichen Ordinariates Eichstätt. Der Schwedeneinfall in den Jahren um 1632 unterbrach den Bau. 1642 war er noch nicht vollendet. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts scheint die Kirche nach Westen erweitert worden zu sein. Die Decken schmückte man mit guten, dekorativ wirksamen Fresken und geschmackvollen Stukkaturen.

Als Ende 1925 die Erweiterung in Fluß kam, hatte Architekt Friedrich Haindl-München neben dem Vergrößerungsproblem die Forderung der Denkmalpflege zu übernehmen, daß die Langhausdecke mit ihrem Rokokoschmuck unverändert erhalten werde. Mit einer Verlängerung des Langhauses nach Westen in dessen bisheriger Weite ging es nicht. Der ohnehin schmale Innenraum hätte unerträgliche Proportionen erhalten und der bisherige Mißstand, daß die Kirche keine Seitengänge haben konnte, hätte mitgeschleppt werden müssen. Die Lösung erfolgte in der Weise, daß die Seitenmauern des bisherigen Langhauses mit drei hohen, weit gesprengten Arkaden durchbrochen und 2,35 m breite Seitenschiffe angefügt wurden. Im gleichen System erfolgte eine Verlängerung des Langhauses nach Westen um zirka 9 m.

Die Umgestaltung schuf also ein dreischiffiges Langhaus und zwar im Sinn einer Hallenkirche.



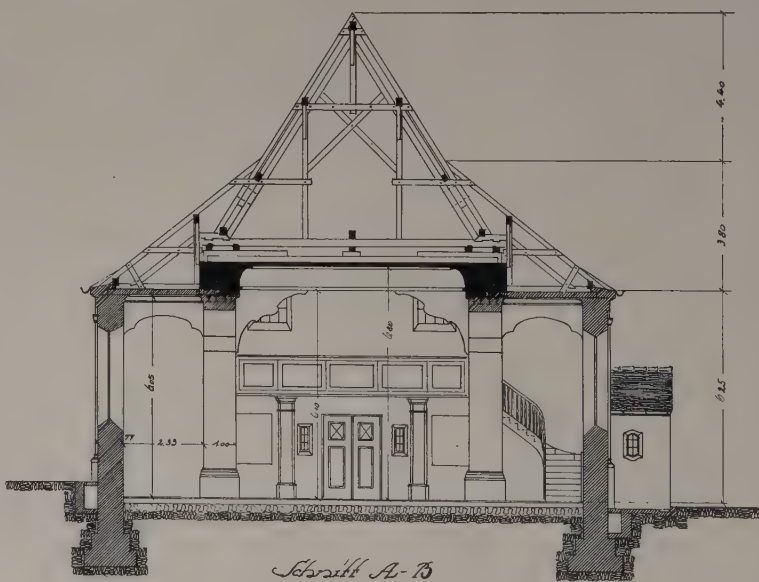
FRIEDRICH HAINDL: GRUNDRISS DER KIRCHENERWEITERUNG IN LENTING

Chor und Turm blieben unberührt, desgleichen die Decke des bisherigen Schiffes, aber auch die Bedachung des Langhauses konnte bestehen bleiben. Die neuen Dächer der Seitenschiffe wurden als geknickte Schleppdächer an das alte Dach angeschoben. In der Außerscheingung entfaltet der Kirchenbau jene kubische Stattlichkeit, wie sie spätgotischen Hallenkirchen Altbayerns eigen zu sein pflegt. Der alte Turm ist so hoch und umfanglich, daß er dem vergrößerten Bau völlig das Gleichgewicht hält. Die Kirchenvergrößerung fügt sich dem Dorfbild wie gewachsen ein und bringt kein fremdes Element in den Architekturbestand der Gegend.

Nicht weniger günstig entfaltet sich der Innenraum. Die Abfolge der Raumgruppen führt in klangvollem Rhythmus auf das volltönende Finale im Chor hin, wo drei gute Rokokoaltäre zu einem festlichen Akkord sich zusammenschließen. Von ausschlaggebender Bedeutung für die Raumwirkung ist die Hochführung der Seitenschiffe. Das Befreiende dieser Raumbildung empfindet man am stärksten, wenn man sich vorstellt, wie gedrückt und beengend eine basilikale Lösung in Erscheinung treten würde. Daß die Flachdecken der Seitenschiffe etwas tiefer gesetzt wurden als die Mittelschiffdecke, gibt dem Querschnitt eine wohlklingende Kurve. Die Einziehung der Binnenpfeiler in der Querachse ist durch den Wunsch der Gemeinde veranlaßt, daß der Ausblick auf die Liturgie möglichst wenig behindert werde. Ein großer Vorzug des Innenraums ist die gute Beleuchtung. Obwohl das Mittelschiff nur von den Seitenschiffen her Licht empfängt, hat es doch vollgenügende Helligkeit, deren ruhige Milde die alten Deckengemälde und ihre Stuckrahmung zu wohlthuender Wirkung kommen läßt. Ein glücklicher Zufall

fügte es, daß sich zwischen Schiff und Chor eine schmale Schattenpartie einfügt, welche den in hellem Licht stehenden Hochaltar nachdrücklich als Schlußpunkt des Kirchenraumes hervorhebt.

Die Beibehaltung des alten Rokokobestandes legte dem Architekten die Pflicht auf, bei seiner Erweiterung disharmonische Formgedanken fernzuhalten. Das ist geschehen. Die Neugestaltung ist selbständig durchgebildet, klingt aber harmonisch mit. Die neue Orgelempore und der sie vom Langhaus trennende Schwibbogen sind aus der Haltung des Gesamttraumes heraus entwickelt. Die neuen Teile wurden im Anschluß an die alten Stukkaturen sinngemäß stuckiert, so daß auch der Dekor eine gemeinsame Linie einhält. Abweichungen würde ein so geschlossener Einheitsraum nicht vertragen haben. Die Deckengemälde im neuen Teil des Mittelschiffes hat Waldemar



FRIEDRICH HAINDL: QUERSCHNITT DER KIRCHENERWEITERUNG IN LENTING



FRIEDRICH HAINDL: KIRCHENERWEITERUNG IN LENTING, INNENRAUM

Kolmsperger im Sommer 1929 ausgeführt. Die Seitenschiffe beschränken sich auf Stuckfelder.

Felix Mader

Bücherschau

DIE KUNST IN DEN MARKEN

Luigi Serra ist der beste Kenner der Kunst in den Marken, die sich für den Fernerstehenden mit dem byzantinisch-romanischen Dom von Ancona und dem heiligen Hause von Loreto erschöpft, die aber in Wirklichkeit ein sehr vielseitiges Gebilde mit zahlreichen Lokalschulen und regem Kunstleben ist. Als Oberintendant der Kunstdenkmäler in den Marken hat Serra in vielen Einzelaufsätzen Sonderfragen der Kunst dieser Gegend erörtert; nunmehr jedoch gibt er ein zusammenhängendes Ganzes unter dem Titel »L'Arte nelle Marche« bei Gualtiero Federici in Pesaro soeben heraus.

Wer sich bisher mit diesem Thema beschäftigte, war auf das vor hundert Jahren geschriebene und 1834 erschienene Werk des Marchese Amico Ricci »Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d' Ancona« angewiesen, ein für seine Zeit recht gutes und brauchbares Buch, das aber heute den berechtigten Ansprüchen auf stilkritische Vergleichung keineswegs mehr zu genügen vermag. Auch in den allgemeinen Darstellungen italienischer Kunstgeschichte sind die Marken meist recht stiefmütterlich bedacht. Die große Ausstel-

lung in Macerata 1905 gab der Erforschung dieses lange vernachlässigten Gebietes einen starken Auftrieb. Es erschienen in rascher Folge Studien über die Malerschule von Fabriano, über die Salimbeni von Sanseverino und andere Künstler der Marken, aber die Baukunst blieb unberücksichtigt, wenn man von einigen Arbeiten über den Herzoglichen Palast von Urbino, das berühmte Erstlingswerk der Renaissance, absieht.

Eine erschöpfende Darstellung der Kunst in den Marken unter kritischer Verwertung aller vorhandenen Ergebnisse zu schreiben, ist die Aufgabe, die sich Luigi Serra gestellt hat; wer sich um die hier auftauchenden schwierigen Probleme einmal bemüht hat, der weiß, wie gringfügig im Grunde die Vorarbeiten sind, die hierfür als Hilfsmittel zu Gebote stehen. Was das Buch über die allgemeine Bedeutung hinaus als Ganzes bedeutet, läßt sich in kurzen Worten nicht sagen. Will man die Gebiete nennen, für die es besonders viel Neues beibringt, so muß man die ersten Kapitel hervorheben, die sich mit den altchristlichen Denkmälern, den frühen romanischen Kirchen, den ravenatischen Einflüssen in der Zeit von 553 bis 728, da Ancona zum Exarchat von Ravenna gehörte, und dem Eindringen lombardischer Bauformen mit byzantinischem Einschlag vom 9. Jahrhundert ab bis zu dem Aufkommen einer bodenständigen Baukunst beschäftigen. Den Segen einer solchen sorgfältigen und gewissenhaften Arbeit kann nur der ermessen, der weiß, mit welchem Ballast an Irrtümern, die auf Flüchtigkeit anderer,

auf mißverstandenen Urkunden und Inschriften, auf mangelhafter Kenntnis und überbewerteter Überlieferung beruhen, gerade auf diesem Gebiete die Kunstgeschichte plagen mußte. Hier wird für ein weites Feld der italienischen Kunst reiner Tisch gemacht und Klarheit geschaffen, und mit feinem Takt und einem Verständnis, wie es nur dem besten Kenner dieser Gegend Italiens eignet, ein lebendiger Organismus geformt. Nicht weniger als 575 zum großen Teil für diesen Zweck angefertigte Aufnahmen unterstützen die Darstellung, die von warmer Liebe zum Gegenstand getragen und überall aus der Fülle geschöpft ist.

Walter Bombe

R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*. Zweite Auflage besorgt durch Marcel Aubert. Lexikonoktav, X und 857 Seiten, 795 Abbildungen. Editions Auguste Picard, Paris 1929. Preis 150.— fr. Franken.

1912 war von diesem klassischen Werk über den romanischen Kirchenbau Frankreichs die erste Auflage erschienen, als Frucht einer dreißigjährigen Lehrtätigkeit an der Ecole des Chartes zu Paris. Bald vergriffen und gesucht, konnte das Werk des inzwischen verstorbenen Altmeisters von seinem Schüler und Nachfolger Marcel Aubert erst siebzehn Jahre später in zweiter Auflage herausgebracht werden. Durch die Fülle kritisch überprüfter Einzeldarstellung, die Sicherheit des Urteils, den Reichtum des Bildmaterials ist es auch heute noch das Werk über den französischen Kirchenbau romanischer Zeit. Fünf Kapitel behandeln den altchristlichen Kirchenbau von den Anfängen bis zum 8. Jahrhundert; zwei sind der karolingischen Kunst gewidmet. Kap. VIII—XV handeln über den eigentlich romanischen Kirchenbau, XVI—XX über die monumentale Malerei, Glasmalerei, Mosaik, Plastik, sowie über die liturgische Ausstattung der romanischen Kirchen. Die Flüssigkeit der Sprache de Lasteyries kann nicht leicht übertroffen werden, auch nicht von einem Franzosen. So durchsichtig klar, so sicher überschauend im Blick aufs Ganze bei aller Gewissenhaftigkeit im Detail kann nur ein Altmeister darstellen. Wie in Deutschland etwa Georg Dehio, dem der verstorbene Verfasser im Vorwort für seine Mitarbeit dankt, Marcel Aubert, der 1926—27 auch das nachgelassene Werk de Lasteyries über den gotischen Kirchenbau Frankreichs herausgab, verzeichnet in einem Nachtrag Kapitel für Kapitel die seit 1911 erfolgten Veröffentlichungen und Entdeckungen. Ein umfangreiches Register erhöht die Brauchbarkeit des schönen Werks, das von keinem übersehen werden darf, der sich eindringend mit dem Kirchenbau der Romantik beschäftigen will.

R. M. Staud

Paul Kletler, *Die Kunst im österreichischen Siegel*. Krystall-Verlag, Wien 1927.

Die Siegelkunde bietet ein für die kunstgeschichtliche Untersuchung reicheres Material, als auf den ersten Anblick scheinen mag. Die Lehre des Siegelwesens ist ein eng umgrenztes Gebiet, das bisher fast ausschließlich in seiner Bedeutung für die Kritik der alten Urkunden und für die Heraldik durchforscht wurde. Das besondere Verdienst der Arbeit Paul Kletlers beruht darin, daß hier zum ersten Male der Versuch gemacht wird, das Siegel als Kunstwerk zu würdigen. Die älteren Ar-

beiten über österreichische Siegelkunde von Melly, die beiden Veröffentlichungen Karls von Sava über Klostersiegel (Wien 1859) und über Regentensiegel (Wien 1871), wie auch A. Luschins und K. Linds Beiträge sind im eigentlichen nur beschreibende Siegelverzeichnisse und Inventarisierungen der vorhandenen Denkmäler dieses Kunstzweiges. Wenn nun der Verfasser sich auf ein einzelnes Ländergebiet wie Österreich beschränkt, von dem reichen Kulturgut dieses Landes die Siegelkunde herausgreift und nur durch die Zeit des hohen Mittelalters verfolgt, so möchte dies dem Fernerstehenden als die Spezialität der Spezialitäten erscheinen. Aber wenn man diesen zeitlich, örtlich und sachlich eng begrenzten Gegenstand, wie der Verfasser es tut, gleichsam mit dem Vergrößerungsglas betrachtet, so vermag man Zusammenhänge und Wechselbeziehungen zu erkennen und gewinnt Einblicke in das Werden und Vergehen menschlicher Dinge, in Fortschritt und Verfall künstlerischer Tätigkeit, die von weittragender Bedeutung sind, so daß man dem Fürsten Hohenlohe, der die mittelalterlichen Siegel einen »Mikrokosmos der Kultur- und Kunstgeschichte« nennt, beipflichten muß. Bei aller getreuen, auch in vermeintlichen Kleinigkeiten sorgsamsten Arbeit, die der Gegenstand erfordert, hat sich der Verfasser einen weiten und klaren Blick über die Gebiete der Kultur- und der Literatur des Mittelalters erworben, der Begeisterungsfähigkeit mit reicher und ruhiger Erfahrung auf das glücklichste verbindet.

Walter Bombe

An unsere Leser

GENERAL-REGISTER

für »Die christliche Kunst«, Band I—XXV (1904—1929)

Wir hatten im Janurheft dieser Zeitschrift durch ein Druckblatt unsere Leser verständigt, daß der Verlag bei genügendem Interesse ein General-Register zu den vorliegenden 25 Bänden der »Christlichen Kunst« herausgeben wolle. Die sofort eingegangenen Vorausbestellungen durch die bedeutendsten Persönlichkeiten bestärkten unsere Auffassung über die Notwendigkeit eines zusammenfassenden Registers, das den wertvollen Inhalt so zahlreicher Bände übersichtlich für den Gebrauch darbietet.

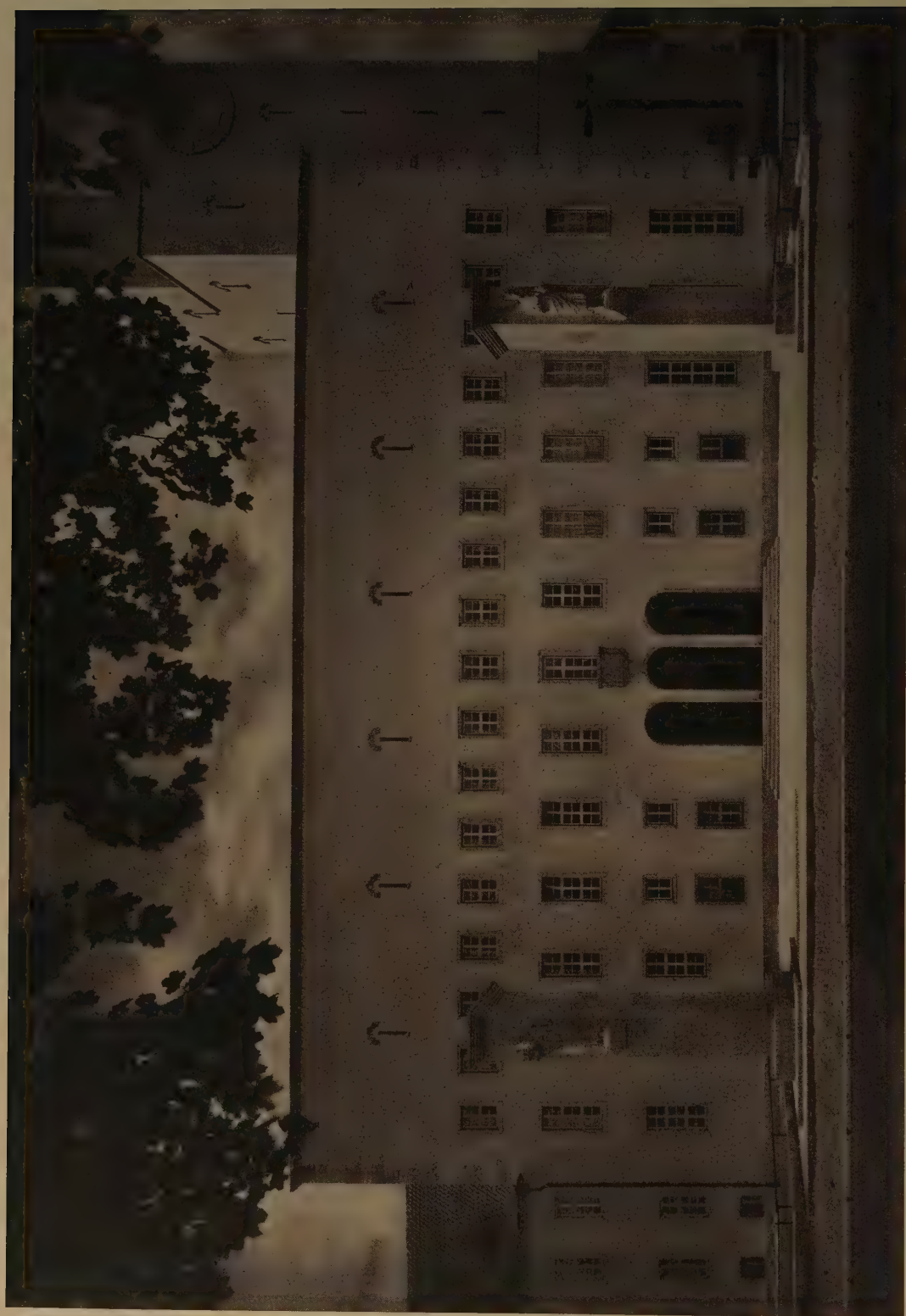
Nun ist aber anzunehmen, daß viele das erwähnte Druckblatt nicht beachtet oder nicht genügend studiert haben; da der Verlag zahlreichere Vorausbestellungen braucht, um das finanzielle Risiko übernehmen zu können, sei hier nochmals auf die Sache hingewiesen. Das General-Register ist nicht nur wertvoll für den Besitzer aller 25 Bände der »Christlichen Kunst«, sondern ist als Bibliographie über das Kunstschaffen der letzten 25 Jahre für jeden Kunstfreund von Bedeutung. Es soll in alphabetischer Reihenfolge Namen- und Sachverzeichnis bringen und so wird es jeden Suchenden informieren und zeigen, wo das gesuchte Kunstwerk dargestellt, wo irgendeine Abhandlung nachgeschlagen werden kann. Und das ist doch schließlich das Wesentliche bei der Unmenge des Wissensnotwendigen: im Bedarfsfalle zu wissen, wo Aufschluß und Unterrichtung zu finden ist.

Der Subskriptionspreis ist bis zum 1. April 1930 für den gebundenen Band RM. 14.—. Später müßte der Preis erhöht werden.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.

Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH,

Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.



LUDWIG RUFF-NÜRNBERG
STUDIENSEMINAR IN BAMBERG. FRONTANSICHT



Phot. Trinks & Co., Leipzig

Seiner Bischöflichen Gnaden Dr. iur. can.

Adam Senger

Weihbischof und Dompropst von Bamberg

dem unermüdlichen und tatkräftigen
Schützer und Förderer alter und neuer
Kunst in der Erzdiözese Bamberg
widmet dieses Heft Bamberger Kunst

zum 70. Geburtstage

20. Juni 1930

Die Redaktion

Hartig

Hoffmann

Lill



Phot. Photogrammetrie, München

Michaelsberg
dahinter St. Heinrich

BAMBERG, GESAMTANSICHT VOM FLUGZEUG

Dom

Neues Priesterseminar

MUSEALE KUNSTAUFFASSUNG UND BAMBERGER DOM KRITISCHE BEMERKUNGEN ZUR AUSMALUNGSDEBATTE

Von JOHANN JOSEPH MORPER

Der Streit um die Ausmalung der Ostapsis des Bamberger Domes hat auch nach erfolgter Ausführung an Heftigkeit nichts eingebüßt. Die Urteile über Caspars Werk haben so groteske Gegensätze entwickelt, daß es schwer fällt, gegen Skeptizismus oder Autoritätsglauben sich immun zu erhalten. Angesichts dieser Urteilsgespaltenheit und der Aussichtslosigkeit ihrer Überbrückbarkeit im gegenwärtigen Stand der Diskussion wird man vorläufig, solange die geschichtliche Verjährung noch nicht eingetreten und also auch eine vom Zeitinteresse abgelöste Betrachtung des Geleisteten außerhalb des geschichtlich Möglichen gelegen ist, zur Einleitung einer solchen zukünftigen Möglichkeit sich noch einmal zur anfänglichen Situation zurückwenden und eine strengere Kritik des Ausmalungsproblems überhaupt versuchen müssen, um wenigstens die Beurteilung des Unternehmens als solchen aus dem Wust subjektiver Meinungen zu befreien und den eigentlichen wahren Sinn der Ausmalung historisch zu erkennen. Hierin also erfüllt sich Sinn und Absicht nachfolgender Bemerkungen, und es entspricht daher ihren Forderungen, wenn dabei die geschichtlichen Momente mehr als bisher in den Vordergrund gerückt werden sollen.

Es waren in der Hauptsache Vertreter einer musealen Kunstauffassung, Bekenner des reinen, abstrakten Konservatismus, die mit sehr gemischten Kräften die Öffentlichkeit gegen die Ausmalung aufgerufen hatten. Gegenüber gewissen kirchlichen Kreisen, die in dieser Gegenwirkung eine Einmischung in das Selbstbestim-



Phot. Photogrammetrie, München

BAMBERG: DOM UND RESIDENZVIERTEL VOM FLUGZEUG
 Dom Neue Hofhaltung (Residenz) Michaelsberg

mungsrecht der Kirche sahen, ist mit Nachdruck zu sagen, daß der Kunsthistoriker, gleichgültig welcher Richtung, auf jeden Fall zur Warnung und Besorgnisäußerung berechtigt war; denn hier stand ein Bau in Frage, der dank der kunstgeschichtlichen Arbeit heute in aller Welt als eines der wenigen ganz großen Heiligtümer deutsch-mittelalterlicher Kunst anerkannt ist, und der nicht mehr den kleinen Kreis der Benützer allein, sondern die gebildete Allgemeinheit, die Nation, angeht. Niemand möchte daher gerade ein Bauwerk solchen Ranges »den Messern und Tinkturen moderner Schönheitsoperateure« ausgeliefert wissen, in unseren Tagen schon darum nicht, weil gegen die Möglichkeit »einer im Katholischen mit seiner deutsch-christlichen Herkunft gebundenen und zugleich einer persönlich aus der Zeit heraus gestalteten Kunst« (K. Weiß) eine pessimistische Auffassung angängig sei und unter den Künstlern selbst keiner ein so bedeutendes Format aufweise, daß von ihm eine der Bamberger Qualität kongeniale Lösung zu erwarten stünde. Dazu komme, daß der gegenwärtige farblose Erscheinungszustand des Innern, trotzdem er erst seit hundert Jahren gegeben sei, nicht etwa als eine kalte archäologische Abstraktion des 19. Jahrhunderts zu werten sei, sondern indem er stilistisch in der allerglücklichsten Weise mit dem vorwiegend zisterziensischen Geist seiner Formen zusammengehe, scheine er den Absichten seiner Erbauer sogar in vollkommenem Maße zu entsprechen. Was soll also neuerdings Farbe in diesem selbst von seinen Urhebern bewußt farblos gelassenen Raume und überdies an so exponierter Stelle, wie dem östlichen Apsidengewölbe, das alle Blicke in sich einsammle und als reine architektonische Form in der naturbelassenen weißblonden Farbigkeit des Steines einen so unvergleichlich hehren, ja eigentlichen Sinnes numinösen Eindruck hinterlasse? Sei ein solches Unternehmen, wie es gegen die archäologische Treue verstoße, so nicht vor allem wider den Sinn der architektonischen Gestaltung dieses Bauwerkes überhaupt, dessen Chöre auf gemeinsamer Achse einander entgegengewendet und räumlich

in sich gleichwertig gerade durch ein neues mächtiges farbiges Bild an solcher Stelle eine Bedeutungsverschiebung zugunsten eines dann übermäßig bedeutsam gewordenen Ostchores erleiden würden, die dem Wesen der doppelchörigen Anlage widerspreche? Sollte in Erwägung all dieser Gründe nicht vielmehr unser edelster Ehrgeiz gerade darin bestehen, das nahezu unversehrt überkommene und darum doppelt kostbare Erbe sorgfältig konserviert an die Zukunft weiterzugeben, als durch fragwürdige Neuerungen das Odium der Denkmalschänderei auf sich zu ziehen?

Was an diesen oder ähnlichen Argumentationen der Vertreter einer musealen Kunstauffassung auffiel, war das gefässentliche Vorbeisehen am eigentlichen Zweck des Baues. Dieser Dom ist kein Museum oder ein Reservat für Kunsthistoriker, sondern eine in lebendigster Benutzung stehende Episkopalkirche. Für die kirchlichen Behörden ist daher das Moment seiner kultischen Bestimmung wichtiger als das seiner ästhetischen Bewertung, war es selbst in den Zeiten der höchsten Blüte der Kunst nie anders gewesen. Alle aufzeigbaren späteren Wandlungen des Domes, mögen sie auch als künstlerische Phänomene heute vor allem interessieren, sind aus praktischen, sachlichen Gründen notwendig geworden, weisen in ihren letzten Zusammenhängen auf Wandlungen in der Struktur des religiösen Bewußtseins zurück. Es bedeutet daher die schlimmste Verkennung dieser geschichtlich relevanten Tatsache, wenn der Ausmalung als solcher, wir meinen als liturgisch bedingtem Geschehen, »Überlieferungswidrigkeit« vorgeworfen wurde. Dieser Vorwurf ist so bar jeder tieferen geschichtlichen Einsicht in die besonderen Verhältnisse des Bamberger Domes, und trifft so wenig, daß vielmehr sein pures Gegenteil die Wahrheit ist. Nie ist ein Unternehmen mit höherem geschichtlichem Bewußtsein vollzogen worden. Nur ästhetisch und unter dem Gesichtspunkt der heutigen inneren Verfassung des Domes betrachtet, sieht es freilich so aus, als ob die Ausmalung ein durch nichts gerechtfertigtes Beginnen, eine »Jubiläums-laune« gewesen sei; von den inneren aus der Zweckbestimmung des Gebäudes sich ergebenden Problemen aus war sie die unausbleibliche Folge der im Grunde verfehlten Purifikation Ludwigs I. Darum kann auch niemand zu einer gerechten Würdigung der ganzen Frage kommen, der nicht zuvor über diese Stilreinigung hinreichende Klarheit erlangt hat.

Was hatte Ludwig I. gewollt? Nach seinen eigenen Worten (im Schreiben vom 7. August 1826 an den Erzbischof Freiherrn von Fraunberg): »Die Verunstaltungen und Renovationen, die dieses herrliche, große Denkmal des deutschen Baustiles erhalten hat und die dem Kunstsinne widerstreben, verbessern und den ungestörten Anblick dieses erhabenen Tempels in dem Geiste seines reinen Stiles wiederherstellen.« Man kann in der Gesinnung wahrhaftig nicht größer sein! Wer aber etwas »in seiner ursprünglichen Schönheit und Reinheit« (wie der Ausdruck an anderer Stelle lautet) wiederherstellen will, sollte sich vor aller Durchführung vollkommen klar geworden sein, was denn in dem besonderen Fall bei einem baugeschichtlich so verwickelten und stilistisch so differenzierten Gebilde wie dem Bamberger Dom unter diesen Begriffen überhaupt zu verstehen ist, und ob man nach 600 Jahren wirklich noch in der Lage ist, einen ersten Zustand in allen wesentlichen Punkten genau zu fixieren. Der heute erkannten geschichtlichen Sachlage nach hätte die romanische Substanz in ihrer dritten Gestaltungsphase, der Zustand des Domes vom Jahre 1237, dem Jahr seiner dritten feierlichen Weihe und, wie man heute anzunehmen geneigt ist, also wohl abgeschlossenen baulichen Vollendung, Ziel der Wiederherstellung sein müssen, wobei es an sich gleichgültig ist, ob man damals, um 1830, glaubte, in dem heute stehenden Dom den Bau Ottos des Heiligen vor sich zu haben, theoretisch also von der heutigen geschichtlichen Erkenntnis aus den Zustand von 1111 zu fordern gehabt hätte, da es praktisch dem gegebenen Objekt gegenüber doch auf das gleiche hinausgekommen wäre. In Wahrheit aber wurde unter »ursprünglicher Schönheit und Reinheit« der ganze geschichtlich gewordene mittelalterliche Zustand begriffen, die Zeitgrenze — da Werke wie das Riemenschneidersche Kaisergrab, die spätgotischen Grabdenkmäler, die altdeutschen Tafelmalereien (deren Beseitigung übrigens von den konsequenten unter den Stilreinigern gewünscht worden war) erhalten blieben — bis in das 16. Jahrhundert ausgeweitet. Damit lief aber diese Stilreinigung auf nichts anderes hinaus, als auf eine Wegtilgung alles jüngeren Formengutes, das vor allem durch die große Erneuerung unter Melchior Otto von Salzburg unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg in den Dom gekommen war. In ihm sah man nicht die Tat



Phot. Photogrammetrie, München

BAMBERG, DOM VOM FLUGZEUG
 Alte Hofhaltung Residenz

Ordinariat

Domherrnhöfe



DIE »BURG« (= DER DOMBERG) ZU BAMBERG 1602

Verlorenes Original von Petrus Zweidler 1602. Kopie von F. C. Freiherr von Schrottenberg 1883

einer in sich selber stilbewußten, ausschließlich sich selbst vertrauenden Zeit, die auch qualitativ von achtbarstem Range war, sondern nichts als »entstellende Zutat und düstere Mißstaltung«, die die einfache Großartigkeit des ersten Aussehens verdorben habe. Diese Wendung gegen den Barock, die sich hinter dem archäologisch verbrämten Stilpurifizismus verbarg, war für das geschichtliche Leben des Bauwerkes von den nachteiligsten Folgen. Denn rein quantitativ brachte die Zerstörung des barocken Ensembles eine Entleerung des Domes, über die auch der pseudoromanische Ersatz nicht hinwegtäuschen konnte, qualitativ aber führte sie im Zusammenhang mit der Abreibung des weißen Anstriches der Kirche bis auf die Steinspur und der Entfernung der Ölfarbe von den Bildwerken zur Kahlheit, Nüchternheit, ja Frostigkeit des Raumeindrucks. Auf diesen Verlust an Lebenswärme, diese Auslöschung aller späteren Geschichte als empfindlichstes Minus der Stilreinigung ist nicht nur von Zeitgenossen bald nach der Wiedereröffnung des Domes hingewiesen worden, Gärtner selbst, der letzte Leiter der Restauration, hat diese Tatsache u. a. zum Anlaß genommen, dem König die Wiederbemalung vorzuschlagen. Trotzdem würde sich die Zukunft mit dem nun einmal gegebenen Zustand abgefunden haben, wenn nicht diese Stilreinigung zur kapitalsten Frage des Domes, nämlich zur Doppelchörigkeit, eine so extrem bejahende Stellung eingenommen und damit den ganzen geschichtlichen Kampf um diese Frage nicht einfach illusorisch gemacht hätte.

Seit dem ausgehenden Mittelalter haben nahezu alle stilistisch wichtigeren Epochen teils theoretisch teils praktisch versucht, dieses Dilemma der Doppelchörigkeit entweder durch dekorative Mittel zu mildern oder durch einen Umbau überhaupt zu beseitigen. Aber schon während des dritten Neubaus in den Jahren 1185—1237, beim Auftritt der sogenannten »Reimser« Hütte, der letzten am Bau zum Einsatz gekommenen Mannschaft, hatte das starre Festhalten an der Idee des Doppelchores, in der seine beiden

Vorgänger gestaltet waren, verhängnisvolle Wirkungen gezeitigt. Gemessen am Fortschritt der westeuropäischen Baukunst, der vornehmsten Lehrmeisterin dieser Hütte mußte ja eine Doppelchoranlage als etwas längst Veraltetes gelten. Tragisch ist es daher, daß die einzige Hütte, die vermöge ihrer Schulung und qualitativen Eignung die eindeutige Orientierung des Domes im Sinne des damals modernsten und zukunftsvollsten Systems: nämlich des nordfranzösischen Kathedralsystems hätte durchführen können, auf der Baustelle eingesetzt wurde, als von der »oberrheinischen und Ebracher« Hütte alle entscheidende Arbeit schon vollbracht war, und ihre Projekte, deren großartige Chorgestaltungen in den Aufbauten ihrer Statuenbaldachine noch zu fassen sind und die vielleicht etwas wie eine deutsche Reimser Kathedrale aus diesem Dom gemacht hätten, ohne Zerstörung des nahezu vollendeten Rohbaues, die Geldrück-sichten natürlich verboten, nicht mehr ausführbar waren. Schlimmer noch wirkte sich dieses Zuspätkommen an den Bildhauern dieser Hütte aus (wenn nicht der größte unter ihnen: der Reitermeister gleich anderen berühmten Fällen der Künstlergeschichte, wie Michelangelo oder Schlüter, als der Architekt der Westtürme zu gelten hat), da mit der Ablehnung der Bauprojekte nicht nur das

reiche Statuenprogramm im Sinne einer nordfranzösischen Kathedrale fortfiel, sondern auch, was schwerer wog, das architektonische Rückgrat ihrer Statuenkunst, woraus denn auch alles architektonische Ungenügen der Aufstellung ihrer Werke, soweit es nicht auf die Rechnung späterer Veränderungen gesetzt werden muß, im letzten Grunde zu erklären ist. Nichtsdestoweniger dürfte aber die Hütte eine Klärung der doppeldeutigen Situation wenigstens insofern versucht haben, als sie zur Kennzeichnung



INNERES DES BAMBERGER DOMES 1669. BLICK ZUM OSTCHOR
Gemälde von Georg Adam Arnold. Nach der Barockisierung durch Sandrart und Glesker 1648–1655. München, Bayer. Nationalmuseum



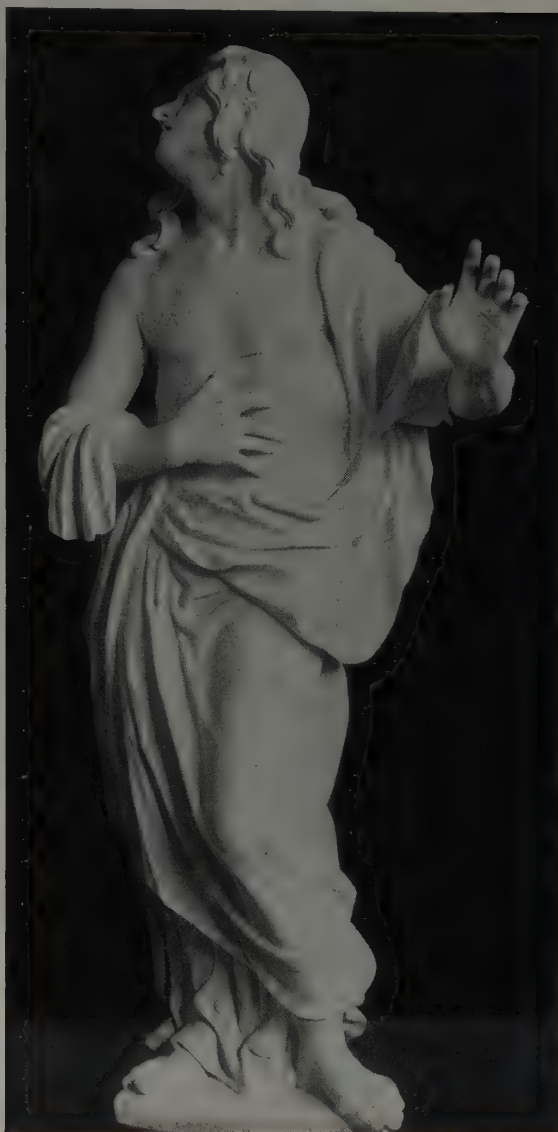
Phot. Wilh. Kröner, Bamberg

JUSTUS GLECKER-FRANKFURT: KRUZIFIX 1653, HOLZ, VERGOLDET

Ursprünglich am Kreuzaltar vor den Stufen des Ostchores im Bamberger Dom

Jetzt im Westchor als letzter Rest der barocken Ausstattung

des liturgisch bevorzugten Chores den Hauptakzent der Dekoration auf diesen setzte. Aus der Tatsache, daß um den Ostchor alle spätromanische Skulptur des Innern versammelt ist, indes die Schranken des Westchores nur mit gemalten Figuren geschmückt sind, ist mit Recht auf die überragende Bedeutung des Ostchores zurückgeschlossen worden. Allerdings weiß man noch immer nicht, wie seine Lettneranlage gestaltet war, die gleich den Domen zu Mainz und Naumburg auch ihr Bamberger Verwandter hatte, weiß man vor allem nicht, für welche Zusammenhänge die gegenwärtig an den nördlichen Arkadenpfeilern des Georgenchores willkürlich aufgestellten Statuen, die nur Reste der größeren bildhauerischen Produktion dieser Hütte sind, geschaffen worden sind, wiewohl es doch das Einleuchtendste wäre, sie nach alter französischer oder deutscher Analogie in erster Linie als Lettnerschmuck zu denken. Nur soviel kann bei aller gebotenen Vorsicht im Rekonstruieren der alten Gegebenheit mit hinreichender Sicherheit ausgesagt werden, daß damals der Zwiespalt der Doppelhörigkeit



Phot. Wilh. Kröner, Bamberg

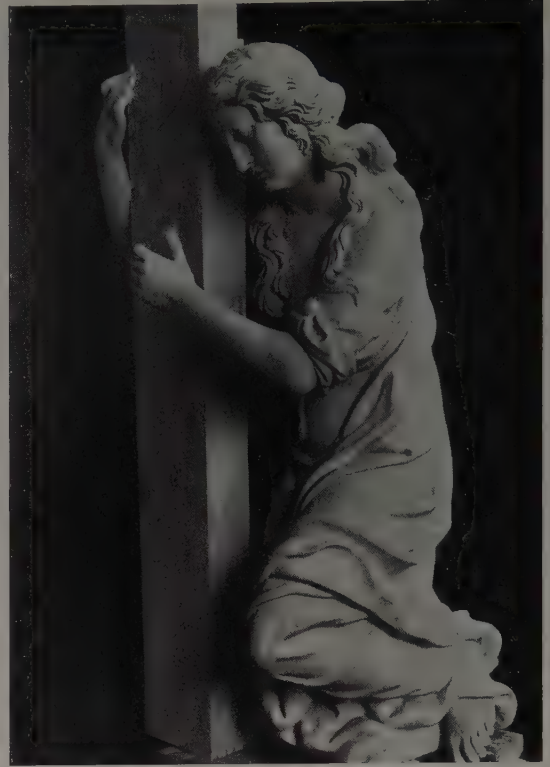
JUSTUS GLESCER-FRANKFURT A. M.: MARIA UND JOHANNES VON DER KREUZIGUNGSGRUPPE 1653

nicht so sehr als ein räumlicher wie als plastischer empfunden worden sein dürfte, da vom Mittelschiff aus die räumlichen Qualitäten der Chöre hinter den hohen Sperren der Lettner verschwanden und diese plastischen Körper das Erste waren, woran dem im Mittelschiff Stehenden das Dilemma aufgehen konnte.

Man wird den Sinn und die Bedeutung dessen, was damit dem Gestaltphänomen der ursprünglichen Innenanlage vindiziert wird, sogleich verstehen, wenn man sich die logischen Folgen der Umkehrung dieser optischen Situation vergegenwärtigt, die in dem Augenblick gegeben sind, als durch Niederlegung der Lettnerwände die Chöre in ihrer vollen räumlichen Qualität in Erscheinung traten. Nun hätte doch der Westchor mit dem vorgelagerten mächtigen Querschiff als das größere Raumquantum und vor allem vom formal architektonischen Gesichtspunkt aus jeden Vorzug vor dem Ostchor verdienen und den ganzen Akzent der Dekoration auf sich ziehen müssen. Und wirklich ist im Laufe der Geschichte dieser Gedanke wenigstens theoretisch, auf dem Papier, in großzügigster Weise zu Ende gedacht worden von Michael Küchel, der 1768 in seinem großen Umbauplan den Ostchor einfach einebnet, die Schranken eliminiert und den Bau

in den ursprünglichen Sinn der basilikalischen Lösung mit einzigem Chor im Westen zurückführt (Abb. S. 204 u. 205). Aber damals, im Spätmittelalter, höchstwahrscheinlich in der für den Bestand des alten romanischen Domes sehr kritischen Zeit des Bischofs Georg III. von Limburg, als die Lettner abgebrochen wurden, hat man sich nicht zu dieser Konsequenz entschlossen, sondern nach alter liturgischer Bestimmung sich auch weiterhin auf den Ostchor als den Hauptchor verpflichtet gehalten. Allerdings scheinen die dekorativen Leistungen dieser Epoche nur geringwertiger Natur gewesen zu sein, da sonst die große Restauration von 1648 bis 1655, die bei aller radikalen Gestimmtheit dem wertvolleren Alten gegenüber sich schonend verhält, kaum so gründlich gerade mit den dekorativen Beständen der Zeit um 1500 aufgeräumt hätte. Um mittels dekorativer Wirkungen die denkbar höchste Milderung des doppelchörigen Dilemmas herbeizuführen, mußte freilich erst ein in seinem Wesen so dekorativ gearteter Stil wie der Barock zum Zuge kommen. In der Tat gelang es erst der Sicherheit und Geschmeidigkeit des barocken Stilgefühls, den inneren Raummantel zur einheitlichen Folie auszubilden, von dem sich, wie zeitgenössische Abbildungen erkennen lassen, mit höchstem dekorativem Effekt die prunkvollen Altararchitekturen des Ostchores abhoben (Abb. S. 199).

Von allen auf Grund des gegebenen Substanzbestandes versuchten Lösungen des doppelchörigen Problems war dies die überzeugendste, und daß sie auch qualitativ von außergewöhnlichem Range war, beweisen heute noch die im Peterschor aufgestellte Kreuzigungsgruppe (Abb. S. 200—203) und die leider der Öffentlichkeit noch immer vorenthaltenen Engelsfiguren im Depot der Domschatzkammer, die über den spätrömischen Skulpturen denn doch nicht vergessen werden sollten. Trotzdem die Restauration von 1811—1815 den großen Altar am Aufgang des Georgenchores durch ein Monstrum von Altararchitektur ersetzt und vielleicht gerade dadurch den eigentlichen Anlaß zur Stilreinigung gegeben hat, war es doch vor allem das barocke Ensemble mit seiner scharf akzentuierten dekorativen Lösung, gegen das sich Ludwig I. wendet. Dadurch nun, daß man dieses zerstörte, hat man unbewußterweise auch den Akzent fortgenommen, der bisher auf dem Ostchor gelegen hatte. Und indem man über die gleichwertig gestalteten Chöre eine nivellierende Farblosigkeit verbreitete, hat man das alte Dilemma in seiner ganzen räumlichen Gewalt wieder auferstehen lassen und es als vermeintlich ursprünglich bejaht. Aber wir sagten schon, daß im Zustand von 1237 das Dilemma plastischer Natur gewesen sein dürfte, da ja die plastischen Körper der Lettner die Chorräume von der Einsicht vom Mittelschiff aus absperreten. Die Tendenz, die Doppelchörigkeit zu bejahen, ging sogar so weit, daß man in das Mittelschiff das Kaisergrab stellte, von dem nun wie von einem ideellen Mittelpunkt die Chöre nach entgegengesetzten Richtungen abstrahlen: damit allerdings Tendenzen begünstigend, um deren Beseitigung bisher in der ganzen Geschichte des Domes gerungen worden war. Was an diesen Maßnahmen vor allem hervorgehoben zu werden verdient, ist das Ja und Amen der kirchlichen Behörden zu dieser vom kirchlichen Standpunkt aus doch rückschrittlich zu nennenden Lösung. Aber wenn ihnen auch die Autorität Ludwigs I. den Mund verschloß, früher oder später mußte die Frage von neuem akut werden. Es war daher das Törichteste von der Welt, die Ausmalung »die Laune eines ruhmsüchtigen Weihbischofs« oder gar »pfäffisches Herostratentum« zu schelten, da es hier um nichts anderes ging, als einen

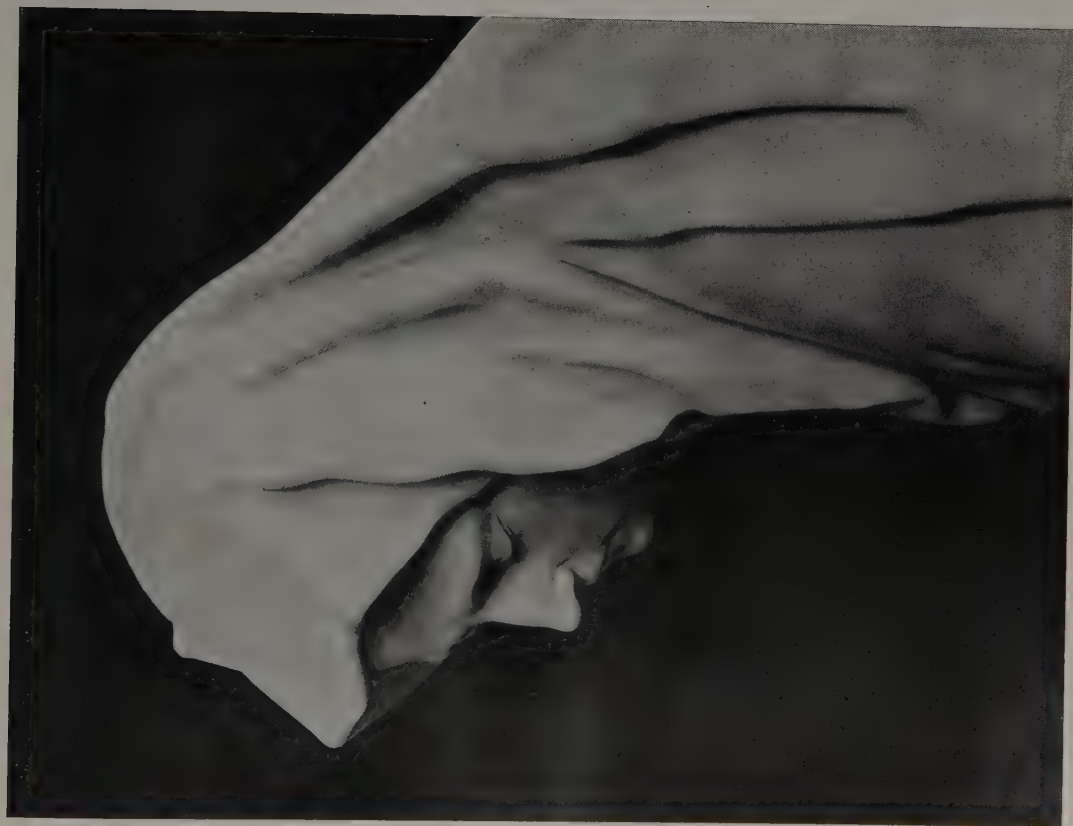


Poth, Wilh. Kröner, Bamberg

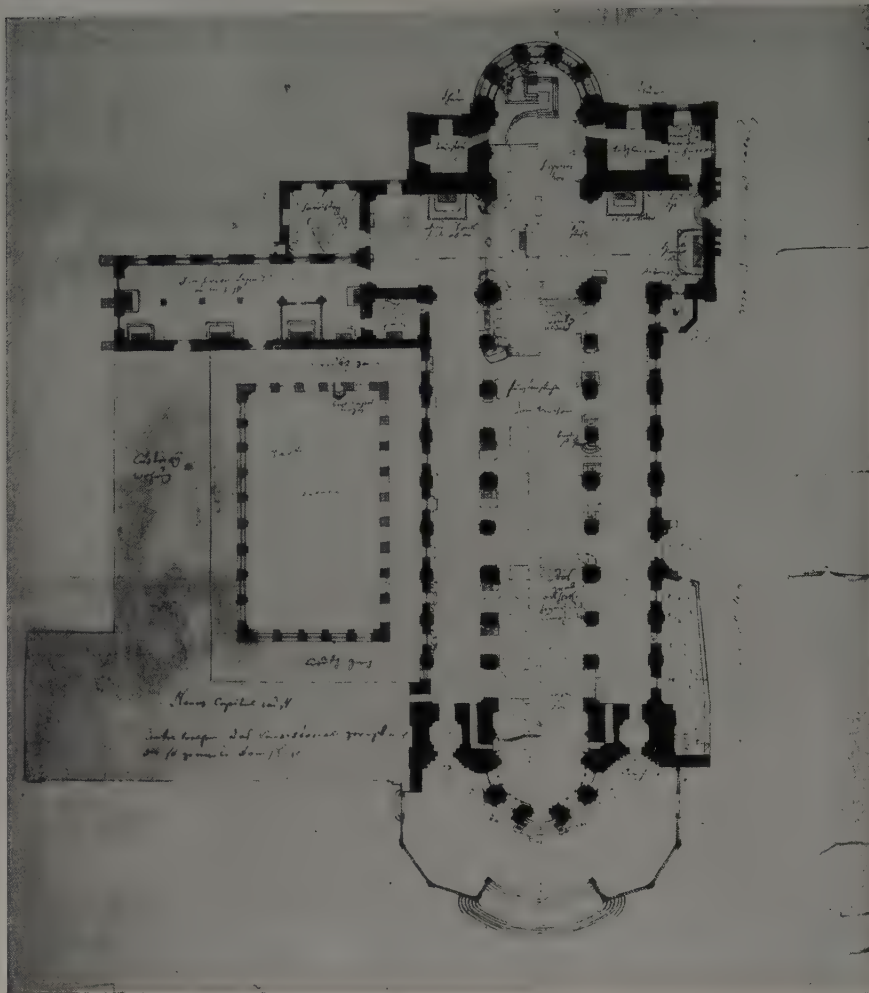
JUSTUS GLESCKER: MAGDALENA VON DER
KREUZIGUNGSGRUPPE



Phot. Wilh. Körner, Bamberg



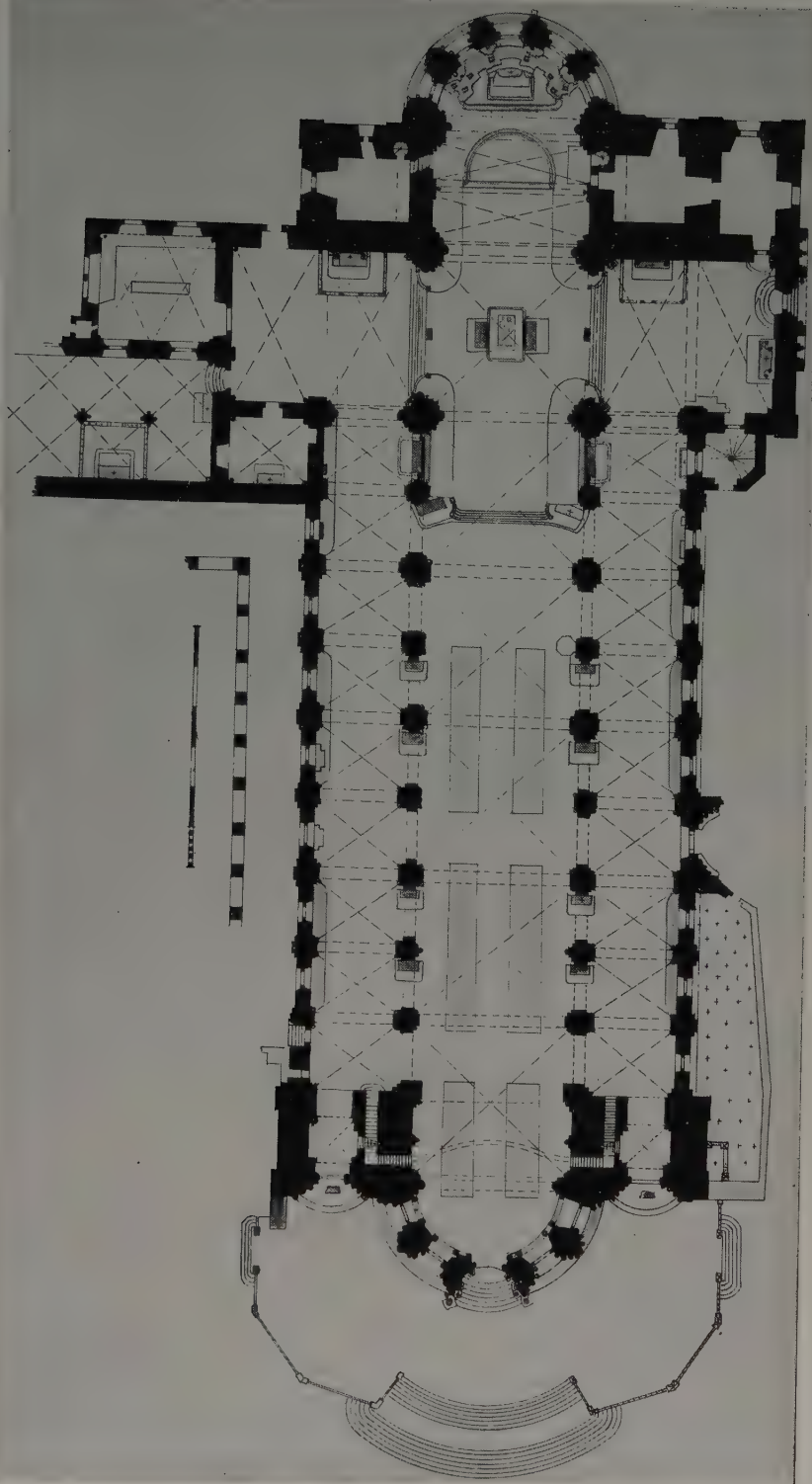
JUSTUS GLESECKER: MARIA UND JOHANNES VON DER KREUZIGUNGSGRUPPE. DETAILAUFNAHMEN



MICHAEL KÜCHEL: PLAN FÜR DEN UMBAU DES BAMBERGER DOMES 1768

Konzept. Bamberg, Staatsarchiv. Linke Hälfte neue Idee, rechts alter Bestand

sehr ernsten und gewissenhaft überlegten Versuch, diesen seit der Stilreinigung gegebenen Zustand zu korrigieren und den Ostchor, der nun einmal nach der liturgischen Bestimmung als der Hauptchor zu gelten hat, auch äußerlich mit dekorativen Mitteln als solchen zu kennzeichnen. Allerdings wären die tieferen Zusammenhänge leichter erkannt worden, wenn mit der Ausmalung die beabsichtigte Verwandlung des doppelläufigen Aufganges zum Georgenchor in einen einheitlichen, die ganze Chorbreite einnehmenden und die Verlegung des Kaisergrabes an den Peterschor durchgeführt worden wären. Daß der Dom in seiner individuellen räumlichen Gegebenheit für große gottesdienstliche Veranstaltungen denkbar ungeeignet ist, ist bei jeder größeren Festlichkeit, wo die Massen in den ursprünglich abgesperrten heiligen Bezirk des Westchors gelassen werden müssen und außerdem in die Seitenschiffe abgedrängt werden, bis zum Übermaße offenkundig. Aber so bitter diese Tatsache vom Benützerstandpunkt aus ist, und so begreiflich der Wunsch nach Abhilfe auch sein mag, für eine Zeit, die die eminent deutsche Bedeutung dieses Baues erkannt hat, die weiß, daß dieser Dom Höchstleistungen der abendländischen mittelalterlichen Bildhauerkunst beherbergt, kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß alle radikalen Veränderungen, die an die Substanz des Domes rühren, abzulehnen sind. Auch das Domkapitel hat sich grundsätzlich zu dieser Ehrfurcht vor dem Überkommenen bekannt und erst nach langen reiflichen Überlegungen einem Neuordnungsprogramm zugestimmt, von dem die geringste substanzzerstörende Wirkung zu erwarten war.



MODERNE KOPIE

DES KÜCHELSCHEN ORIGINALPLANES VON 1768

Orientierung nach Westen. Im Osten Durchbrechung des Georgenchores für ein Portal mit mächtigem Treppenaufgang. Vgl. J. Morper, Die Wandlungen des Bamberger Domes. Bamberg 1926

Andrerseits mußte gerade in farbiger Hinsicht einmal gewagt werden, den Anschluß an die alte Überlieferung zu gewinnen, die durch die Restauration Ludwig I., die alle Farbe aus dem Dom verbannt hatte, jäh unterbrochen worden war. Es war daher zum zweitenmal das Törichteste von der Welt, der Ausmalung als solcher Überlieferungswidrigkeit vorzuwerfen, oder gar angesichts der heutigen Verfassung der Innenwände von »uralter« herrlicher Patina zu faseln; denn erst seit der Stilreinigung liegt der Stein überhaupt frei.

Es kennzeichnet das Kuriose ihrer Stellung, daß die Leiter der Stilreinigung das Falsche ihres auf Farbentfernung gerichteten Bestrebens sehr bald selber einzusehen begannen. Ihre Arbeit lehrte sie ja Tag für Tag, daß das Innere des Domes zu allen Zeiten Farbe getragen haben muß. Schon am Anfang der Restaurationsarbeiten (Juli 1829) konstatiert Friedrich Karl Rupprecht »sichtlich drei verschiedene Anstriche der Kirche«. »Erstlich einen gelblicht weißen, der ziemlich mit der Steinsorte des Baues selbst harmoniert und sehr alt sein mag, zweitens einen weißen mit Marmoradern, der nach aller Wahrscheinlichkeit 1649 gemacht wurde und dann den letzten vom Jahre 1814.« Das sind aber nur ganz grobe Unterscheidungen, die schon um deswillen nicht stimmen können, als die Zahl der urkundlich bekannten Tünchungen und Bemalungen eine größere ist. Als man tiefer in die Arbeit kam, traten an den feineren Architekturteilen und vor allem an den Bildwerken zu allerunterst Farben und Vergoldungen zum Vorschein, die sich mit absoluter Sicherheit als gleichzeitige Fassungen bestimmen ließen. So war beispielsweise den glatten Flügeln des sogenannten Lachenden Engels ein pfauenfederartig buntes Gefieder aufgemalt, und daß dies nicht etwa spätere Zutat, sondern gleichzeitig ist, lehren nicht nur zeitgenössische Miniaturen, sondern die Vorbilder in Reims, wo das Gefieder plastisch wiedergegeben ist und außerdem, wie man sich an Ort und Stelle überzeugen kann, früher bunte Färbung trug. Daß damit unser Urteil über die mittelalterlichen Skulpturen des Domes wesentlich zu modifizieren ist, sollten vor allem diejenigen bedenken, die sich so einseitig auf formale Betrachtung verpflichtet halten. Wie die ursprüngliche, gerade durch die Farbe wesentlich gesteigerte Lebendigkeit dieser Figuren gewirkt haben muß, können wir heute, wo die Figuren ein kaltes monotones Grau zeigen, nur mehr ahnen. Und ebenso verhält es sich mit der Bemalung der Architekturteile, deren einstiges buntfarbiges Aussehen die Raumstimmung entscheidend beeinflußt haben dürfte. Das Überraschendste aber bedeutete für die Leiter der Purifikation die Aufdeckung von Gemälden an den Schranken des Westchores aus dem 13. Jahrhundert, von hochgotischen Freskenresten an den Pfeilern des Mittelschiffes und von Wandgemälden im Ostchor aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die in ihrer Gesamtheit eine wechselvolle Farbgeschichte bezeugen. All dies hat nach der Entfernung der vielschichtigen Tünche Gärtner veranlaßt, dem König die Neubemalung vorzuschlagen, da erst durch Farbe das Werk der Stilreinigung gekrönt werde und die Stimmung des klassizistisch nüchternen Raumes wärmer werden würde. Und wäre sie Tat geworden, und wäre sie so kleinlich ausgefallen wie die des Speierer Domes, sie hätte nicht durch ihre Unterlassung die Überlieferung zerrissen und die Vorstellung der Farblosigkeit »als dem ursprünglichen Zustand adäquat« in den Köpfen der Kunsthistoriker festwachsen lassen. Nicht einmal die beiden Vorgänger des heutigen Domes waren je ohne Farbe gewesen, denn vom zweiten Neubau unter Bischof Otto dem Heiligen wird ausdrücklich in seiner aus dem 12. Jahrhundert stammenden Lebensgeschichte bemerkt, er habe »picturas non ignobiliores prioribus«, also Malereien, die den früheren an Adel und Schönheit nicht nachstanden, anbringen lassen.

Gegenüber der fundamentalen Tatsache, daß der Bamberger Dom zu allen Zeiten, in allen seinen stilistischen Stadien bemalt war, ist die Frage, ob gerade an der Kalotte der Ostchorapsis ein Bild saß, von nur sekundärer Bedeutung. Für die beiden ersten Dome möchte sie auf Grund von Analogie mit zeitgenössischen Bauten durchaus zu bejahen sein, für den heute stehenden wird sie so lange mit nicht genügender Sicherheit zu entscheiden sein, bis vielleicht ein Zufallsfund uns eine zuverlässige Vorstellung vom Aussehen des Domes vor der ersten durchgreifenden Restauration um 1500 gibt.

Man hat schließlich dem Bamberger Domkapitel vorgeworfen, eine allzu moderne Lösung der Aufgabe zugelassen zu haben, wo sich doch in Anbetracht der Sachlage eine romanisierende Lösung von selbst empfohlen hätte. Es war wieder eine, aus der Geschichte sich ergebende Konsequenz, daß man jedes Archaisierenwollen abgelehnt hat. Wenn die



Phot. Wilh. Krüner, Bamberg

DIE STIFTER DES BAMBERGER DOMES: KAISER HEINRICH UND KUNIGUNDE
RELIEF AM PORTAL DER ALTEN HOFHALTUNG, 16. JAHRHUNDERT

Geschichte lehrt, daß beinahe jede Zeit ihr Eigenstes an dem Dom zur Sprache brachte und mit Ausnahme der verfehlten Stilreinigung sich keine aufs Altertümeln eingelassen hat, warum soll es dann unserer Zeit, die um nichts schlechter ist als eine frühere, verwehrt sein, sich selber zu Wort zu bringen? Ehre man doch den Mut, daß in unseren Tagen eine kirchliche Behörde gerade an so weithin sichtbarer Stelle zur Kunst unserer Zeit ein so uneingeschränktes Ja gesagt und allem Historizismus den Laufpaß gegeben hat! Daß das Wagnis nicht töricht war, beginnen heute selbst solche einzusehen, die sich anfänglich gegen das Unternehmen auszusprechen für verpflichtet hielten. Das Gute braucht zur Durchsetzung Zeit, aber sein Sieg ist gewiß.

NEUE KUNSTWERKE IN DER ST.-OTTO-KIRCHE IN BAMBERG

Von HEINRICH MAYER-Bamberg

Eine alte Kunststadt wie Bamberg bringt für die jeweils lebenden Geschlechter recht verschiedene, aber innerlich zusammenhängende Aufgaben mit sich. Einerseits sollen die Lebenden verständnisvolle und treue Hüter der alten Kunstschatze sein. Aber sie sollen auch das Beste ihres eignen Empfindens in künstlerischer Form zum Ausdruck bringen und dadurch sich und die kommenden Geschlechter erheben. Ja, ein alter Denkmälerschatz von höchstem Werte verpflichtet dazu, das erreichbar Beste nun auch selbst zu schaffen.

Eine Stätte der Fortführung alter, frommer Kunstpflege wurde die dem hl. Otto, Bambergs größtem Bischof, geweihte Kirche des Bamberger Gärtner Viertels. Eben noch recht-



SEPP FRANK: GLASFENSTER IN DER ST.-OTTO-KIRCHE ZU BAMBERG

zeitig vor dem Krieg, 1912—14, entstand die romanisierende, aber modern empfundene und in den Einzelheiten sehr freie Kirche nach den Plänen von Otto Orlando Kurz¹⁾. Es ist eine Basilika mit breitem Mittel- und schmalerem Querschiff und einem breiten Chorraum. Einiger bedeutsamer Schmuck war der Kirche von vorneherein beigegeben: die frührenaissancemäßige Muttergottes an der Schauseite (Erwin Kurz), die anbetenden Engel ebenda (Hermann Blecker-München und Konrad Roth-Nürnberg), die Figuren der Seitenportale (Faßnacht-München). Dazu kam der hl. Christoph hoch oben an der rechten Ecke der Schauseite von dem Schweden Knut Ackerberg.

Die beiden Seitenaltäre stehen in Nischen und bestehen je aus einer großen vollplastischen Hauptgruppe und Reliefs an den Predellen. Den Marienaltar mit großer Muttergottes und dem köstlichen Relief der Hl. Drei Könige schuf Balthasar Schmitt. Den Altar der Hl. Heinrich und Kunigunde von Georg Busch krönt die schon allbekannte herrliche Gruppe des thronenden Kaiserpaares, und die edlen Reliefs stellen die Feuerprobe der hl. Kunigunde und den Tod des Kaisers dar.

Darauf folgte in der vom Chor aus sich öffnenden Seitenkapelle in ovaler Altarnische ein Altar mit farbiger Majolikagruppe von Valentin Kraus: in kleeblattförmigem Laubrahmen die Schmerzensmutter mit dem Leichnam Jesu auf ihrem Schoß. Zwei kniende Engel runden die streng aufgebaute Gruppe ab. Ein gemäßigter Realismus gibt einen

¹⁾ Über die Kirche und die älteren Bestandteile ihrer Ausstattung wurde in der »Christlichen Kunst« schon wiederholt berichtet. Auch wurden Abbildungen gebracht. Daher brauchten diese Werke oben zur Herstellung des Zusammenhanges nur kurz gestreift werden. Über die Kirche siehe Jahresmappe 1916; Marienaltar Chr. K. XIII, S. 41 und 43; Predella Jahresmappe 1923, S. 10; Heinrichs- und Kunigunden-Altar Chr. K. XVIII, S. 69, Jahresmappe 1917, S. 11; Majolikaaltar von Kraus, Mappe 1922.



SEPP FRANK: GLASFENSTER IN DER ST.-OTTO-KIRCHE ZU BAMBERG

tiefen, gefaßten Schmerz in edler Haltung wieder. Die Farben wechseln im Widerspiel von milden blaugrünen und rotvioioletten Tönen.

Derselbe Künstler wurde 1926 berufen, die Konsolen neben dem Chorbogen und zwischen den Arkaden des Hauptschiffes mit Apostelstatuen aus Holz zu bekrönen (Abb. S. 210 bis 213). Um gegen den Raum aufzukommen, mußten die Figuren die ansehnliche Höhe von 2,40 m erhalten. Die geringe Tiefe der Konsolen zwang den Künstler, nicht zum Vorteil seines Werkes, zur Anwendung eines starken Hochreliefs an Stelle der hier wünschenswerten Vollplastik. Kraus ist in den vier Aposteln, die bisher zur Aufstellung gelangt sind, zu wahrer Monumentalität gelangt und hat Gestalten von typischem Wert geschaffen. Eine ungeheure Wucht des Ausdrucks liegt in diesen gewaltigen Heiligen. Die Herrschergestalt des hl. Petrus ist die verkörperte Autorität im Reiche Gottes. Im ganzen Gepräge und in der Haltung klingt er an das bekannte Bronzewerk in der Peterskirche zu Rom an. Nicht minder hoheitsvoll ist Paulus, als Philosoph unter den Aposteln geschildert, aus tiefstem Inneren seine Lehrweisheit vorholend. Beide Figuren erinnern durch ihren antikisierenden Einschlag an die ähnlich groß aufgefaßten Protorenaissancefiguren von Chartres und Reims. Judas Thaddäus, die Hände fest um die Keule geschlossen, das ernste Haupt vom Kopftuch überschattet, mit stillem Faltenwurf, in strenger Symmetrie durchgeführt, ist die Verkörperung innerer Sammlung. Nicht so eindeutig charakterisiert und auch nicht von derselben geistigen Bedeutung erscheint Andreas, ein treuer todesmutiger Gefolgsmann, bei dem aber der ornamental behandelte Bart als ein Element des Schmuckes der inneren und äußeren Größe zu widersprechen scheint. Der Durchführung dieser großartigen Apostelreihe darf mit höchster Spannung entgegengesehen werden. Nicht verschwiegen soll werden, daß die ganze Bedeutung dieser Figuren nur bei einem unmittel-



VALENTIN KRAUS: ST. PETRUS, HOLZ
WANDFIGUR IN DER ST.-OTTO-KIRCHE ZU BAMBERG



VALENTIN KRAUS: ST. PAULUS, HOLZ
WANDFIGUR IN DER ST.-OTTO-KIRCHE ZU BAMBERG



VALENTIN KRAUS: HL. ANDREAS, HOLZ
WANDFIGUR IN DER ST.-OTTO-KIRCHE ZU BAMBERG

baren Gegenüberstehen zur vollen Geltung kommt. Schon die ansehnliche Höhe des Standortes der Figuren erschwert die Betrachtung. Noch nachteiliger wirkt, daß der Gegensatz der weißen Wände zu dem dunkeln Holzton ein fast völliges Verschwinden aller Innenzeichnung im Gefolge hat, ein Schaden, gegen den man wird auf Abhilfe sinnen müssen.

Schon seit geraumer Zeit wartet der vom Architekten der Kirche entworfene Hochaltar auf seinen figürlichen Schmuck. Den Anfang eines solchen erhielt er kürzlich durch Valentin Kraus in zwei beiderseits des Tabernakels eingelassenen vergoldeten Holzreliefs, die, das Emmauserlebnis und die Thomasszene darstellend, sich auf das eucharistische Geheimnis beziehen (Abb. S. 215). Die Wiederholung des Rhythmus der Komposition bei beiden Werken wäre wohl besser vermieden worden. Doch ist die Art, wie beide Male heiliges Staunen und anbetende Ergriffenheit geschildert ist, voll echten Lebens und aus dem jeweiligen Thema hervorgewachsen. Die liturgische Feierlichkeit, die Klarheit und die Innerlichkeit rücken diese Reliefs in die Nähe der besten Beuroner Arbeiten.

Bis in die letzten Monate hat die Kirche der Farbe völlig entbehrt. Wer aber jetzt die Kirche betritt, wird beim ersten Schritt von den neuen Glasgemälden des Chores gefesselt. Die Halbkuppel des Apsisgewölbes ist ohne Trennungslinie aus der halbrunden Abschlußmauer des Chores entwickelt. Zur Beleuchtung dienen acht stehend-ovale Fenster, die in ihrem oberen Teil bereits in die Wölbung einschneiden. Diese verhältnismäßig kleinen Lichtöffnungen in dem sonst nur mittelbar, vom Schiff her beleuchteten Chorraum verlangten gebieterisch nach einer Milderung ihres Lichtes, und ebenso bestand das Bedürfnis nach Farbe. Heute ist die bisherige Härte der Licht-

führung ausgeglichen, die vermißte Farbe ist da, und dazu ist der geistige Gehalt des Kirchenschmuckes wesentlich bereichert worden. Der entwerfende Künstler der neuen Glasgemälde ist Sepp Frank-München; die Ausführung geschah in der Kunstanstalt Bockhorni-München unter der persönlichen Leitung des Künstlers. In den stehenden Ovalen schweben Engelsgestalten, die fast die ganze Länge des zur Verfügung stehenden Raumes einnehmen (Abb. S. 208 u. 209). Das läßt sie trotz der geringen Maßverhältnisse groß, ja monumental erscheinen. Diese Engel sind stille, bewundernde und anbetende Verkünder der Schöpfungstat Gottes. Während nämlich die Engel des äußersten Fensterpaares Schriftrollen mit den großen Buchstaben A und O tragen — Gott ist aller Dinge Anfang und Ende —, sind in den sechs übrigen Fenstern die Schöpfungstage geschildert. Natürlich konnte dabei nur sehr andeutend verfahren werden. Das Wesentliche ist stets der Reflex, den die neuen Gotteswerke in Haltung und Ausdruck des Engels finden, und das ist es auch, was jeden, der sich dem Eindruck dieser Glasgemälde unterstellt, in das Staunen und Anbeten vor dem Weltenschöpfer hineinzieht. Nur bei Schilderung des sechsten Schöpfungstages ist an Stelle des Engels der Mensch selbst getreten, mit dem dreieckigen Nimbus der Gottähnlichkeit versehen und das Lamm zum Opfer auf seinen Armen. Bemerkenswert ist, daß in diesem einen Fall das etwas Konstruierte des schönen Gedankens sich auch in einer gewissen mathematischen Kühle der Figur ausspricht. Die schwebenden Engel sind schlank, von gotischer Vergeistigung. Die Gesichtszüge sind weiblich weich, ganz aufnehmend, nicht sinnend, nur bewundernd, ganz das, was sie in diesem Zusammenhang sein sollen. Die Gründe setzen sich aus spitzwinklich sich überschneidenden Glasstücken zusammen, so daß jene vollendet flächenhafte Teppichwirkung entsteht, die jedes gute Glasgemälde auszeichnet. Die Farben sind auf einen kühlen Gesamtkord gestimmt. Aus einem Gewoge blauer und violetter Töne wachsen die lichten Gestalten heraus. Neben Blau herrscht leicht gebrochenes Weiß vor. Von den warmen Farben spricht am meisten das sehr sparsam verwendete, aber wundervoll tiefe Rot mit. So bei einigen Nimben und Gewandstücken, besonders aber bei dem prächtigen, den Engel des fünften Tages überschneidenden Vogel. Man muß diese Bilder länger auf sich wirken lassen. Dann wird der weihevoller Zauber, den gerade gute Glasgemälde ausüben können, zum tiefgreifenden Erlebnis.



VALENTIN KRAUS: HL. JUDAS THADDAEUS
WANDFIGUR IN DER ST.-OTTO-KIRCHE
ZU BAMBERG

In der letzten Zeit hat sich dank der vorbildlichen Rührigkeit des Herrn Stadtpfarrers Heberlein die Ausstattung der St.-Otto-Kirche in verschiedener Hinsicht vervollständigt. Die Apostelserie von Val. Kraus ist auf 10 Figuren gestiegen. Wenn heuer die Zwölfzahl voll wird, wird ein Werk von großartiger Monumentalität zum Abschluß gelangt sein. Für die Raumwirkung der Kirche, deren Wandkonsolen von vornherein auf Figuren berechnet sind, wurden diese Figuren von größter Bedeutung. Sie geben dem Rhythmus des Raumes Kraft und Nachdruck, machen ihn erst recht verständlich.

Auch die Glasgemälde von Sepp Frank wurden seither weitergeführt. Zwischen dem gleichfalls in diesen Jahren entstandenen portalartig zurücktretenden »reinen Pfeifenprospekt« der neuen Orgel öffnet sich ein großes, vierteiliges, gotisierendes, aber gerade geschlossenes Fenster, schwierig für die Füllung mit Glasgemälden, da eine symmetrische Anordnung um eine betonte Mittelachse unmöglich ist. Sepp Frank komponierte sein jüngstes Gericht in der Weise ein, daß der sieghaft schwebende Christus in starker diagonalen Bewegung die Gruppe beherrscht. Die Abschlußwände der Querschiff Flügel erhielten Glasgemälde der Verkündigung Mariä und des Pfingstfestes. Ersteres in bewegten Kurven, in ausgesprochener suggestiver Liniensymbolik; ein wirbelnder Schwung zart getönter Glasstreifen erweckt das Gefühl kosmisch kreisender Kräfte. Sie werden durchstoßen von einem diagonalen Lichtstrom, der die Bewegung des schönen Engels (dessen Antlitz ich aber nicht beschattet wünschte; ein Träger der frohen Botschaft muß immer etwas Lichtes haben) und das Kommen des Hl. Geistes begleitet und in die große Kurve der empfangenden Jungfrau ausmündet. Gegenüber eine ruhigere Komposition: über die im wesentlichen gereihten Apostel schießen die Strahlen des Pfingstgeistes herab. Die farbige Haltung ist im ganzen wie bei den Chorfenstern: auf der Basis eines kühlen Kobaltblau entfaltet sich eine Fülle von Tönen, die sich an einzelnen Stellen zu intensivem warmem Rot verdichtet.

Um einen Pfeiler des Langhauses schmiegt sich die neue Kanzel (Abb. S. 216) (1927), eine hochherzige Stiftung des Herrn Kommerzienrates Rudolf Weyermann und seiner Gattin Adele »zum Weißen Sonntag ihres Sohnes Rolf«. Dem Raum strenge untergeordnet, baut sich die Kanzel in geschlossenen, runden und kubischen Formen auf, vorzüglich durch das edle Material wirkend. Der Betonkern ist in Platten warmroten polierten Ruhpolder Marmors gehüllt. Darüber eine von Konsolen getragene runde Marmorscheibe als Schaldeckel, von der edeln und kraftvollen knienden Bronzefigur des Täufers Johannes bekrönt. An der Brüstung das Marmorrelief des göttlichen Säemanns. Wie bei den Aposteln verleugnet Val. Kraus auch hier einen Einschlag spätantiker Schulung nicht. Den Entwurf zu diesem bedeutenden Werk lieferte der Architekt der Kirche, O. O. Kurz.

EIN NEUES MONUMENTALWERK VON GEBHARD FUGEL IN DER KIRCHE ZU MOGGAST

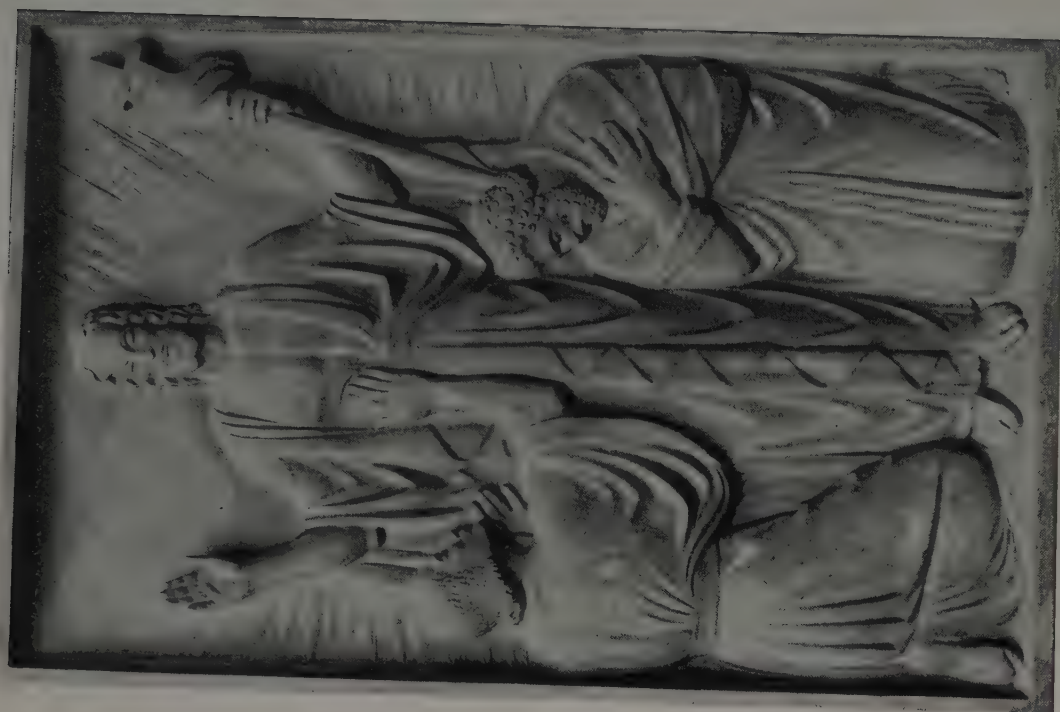
Von HEINRICH MAYER-BAMBERG

Im Jahre 1926 hat Gebhard Fugel für die Kirche des Juradorfes Moggast ein Monumentalwerk großen Stiles geschaffen. Moggast liegt auf der Höhe des Jura in der Fränkischen Schweiz, ziemlich abseits, links der Straße Pretzfeld-Gößweinstein. Im Jahre 1921 wurde die kleine alte Dorfkirche wesentlich vergrößert, indem sie durch Otto Schulz-Nürnberg ein neues Schiff erhielt von rechteckiger Grundform mit abgeschrägten Ecken. In dem flachen Gewölbe sitzt ein großer ovaler Rahmen von etwa 8:12 m Fläche, der nach einem Deckengemälde verlangte.

Heute wird beim ersten Schritt in die Kirche eines jeden Besuchers Blick sofort in die Höhe gezogen, von wo aus dem großen Rahmen ein mächtiges Temperagemälde von Gebhard Fugel seine eindringliche und feierliche Sprache redet. Es ist das Wunder der Brotvermehrung dargestellt und zwar so, daß sich unter den segnenden Händen des Heilands die Körbe mit überfließenden Brotmengen gefüllt haben. Eine stille, lichte Sonntagsstimmung liegt über dem Werke, und eine gewaltige innere Größe spricht daraus. Groß wirkt die Landschaft. Es sind felsige, langgezogene Höhen, wie sie der Orient hat, wie sie aber auch der Juralandschaft eigen sind, die manchmal stark an orientalische



VALENTIN KRAUS: CHRISTUS UND DIE JÜNGER IN EMMAUS
HOLZRELIEFS AM HOCHALTAR DER ST.-OTTO-KIRCHE IN BAMBERG



VALENTIN KRAUS: CHRISTUS UND THOMAS
HOLZRELIEFS AM HOCHALTAR DER ST.-OTTO-KIRCHE IN BAMBERG



MARMORKANZEL IN DER ST.-OTTO-KIRCHE ZU BAMBERG
 ENTWURF: O. O. KURZ, MÜNCHEN. PLASTIKEN: VALENTIN KRAUS, MÜNCHEN



Phot. Hartl-Gößweinstein

GEBHARD FUGEL: DIE WUNDERBARE BROTVERMehrUNG
 ,DECKENGEMÄLDE IN MOGGAST (OBERFRANKEN)



LUDWIG RUFF: ENTWURF FÜR DAS BAMBERGER SEMINAR 1917

Stimmungen erinnert. Tatsächlich hat sich Fugel vor Beginn seiner Arbeit durch Wanderungen im Jura mit dem dortigen landschaftlichen Gepräge vertraut gemacht. Die Berge schieben sich in mehreren Überschneidungen hintereinander und führen den Blick im Hintergrund zu den tiefblauen Fluten des Sees von Genezareth. Während die linken Hänge mit der diagonal ins Bild führenden Talfurche in weichem Schatten liegen, fällt strahlendes Licht auf den rechts im Mittelgrunde aufragenden Fels, der den Heiland und einige seiner Jünger trägt, während rückwärts eine in rosiges Abendlicht getauchte Felswand zu den tiefen Tinten des Hintergrundes leitet. Lichtes Gewölke steigt darüber verklärend auf und füllt den hohen Rahmen. Die Menschenmenge lagert in der diagonalen Talfurche und auf einer darüber hinlaufenden Felsterrasse. Die Farben ihrer Gewänder werden nach rückwärts von den Schatten mehr und mehr aufgesaugt, so daß die Menge unabsehbar zu sein scheint. Nach vorne aber blüht die ganze Fülle farbiger Schönheit der orientalischen Gewandungen aus der milden abendlichen Farbenpracht der Landschaft heraus.

Zu der Größe der Linienführung und der flächigen Malerei kommt die innerliche Größe von Fugels Menschen. Still und feierlich sitzt der weißgekleidete Heiland auf dem hell erleuchteten, wie verklärten Fels des Mittelgrundes, es ist als würde er aus ihm herauswachsen. Noch ruht seine Hand über der aufquellenden Brotfülle in dem Korb, den ihm ein staunender Träger entgegenhält. Ehrerbietig bewundernd schauen einige Apostel zu, prachtvoll typisierte Gestalten. Die stolzen Träger, die die gefüllten Körbe auf dem Kopf zu der Menge tragen, bilden gleichsam architektonische Akzente für das in unzähligen Formen variierte demütige, ehrerbietige aber doch wie selbstverständliche Hinnehmen der Gottesgabe. Nirgends ein übersteigter Ausdruck, aber alles von inneren Kräften gesättigt. Groß ist das Geben, groß das Empfangen, groß die Affekte der Ehrfurcht und Demut, und ebenso groß der herrliche landschaftliche Rahmen. Ganz im Vordergrund läßt der Künstler die Menschenmenge mit einer Pharisäergruppe an der Seite des Christusfelsens enden. Ich kann mich angesichts dieser Gruppe, so glänzend sie gemalt ist, eines Unbehagens nicht erwehren. Mit scharfem Mißklang drängt sich hier die Tragik in den Frieden hinein. Das ist sicherlich Absicht und entspricht vielleicht der Wirklichkeit. Aber die Stimmung des Bildes mit seiner sonntäglichen Stille und Feierlichkeit ist so wundervoll, daß sie meines Erachtens durch solch einen realistischen Zug nicht hätte gestört werden dürfen. Die Einheitlichkeit der Stimmung wäre mir mehr wert gewesen, als die Vollständigkeit der Erzählung. — Das Gemälde ist zum Teil eine Frucht der dem Jugendunterricht dienenden künstlerischen Arbeiten, die Fugel seit mehr als einem Jahrzehnt beschäftigen. Daher die Einfachheit, die eine Voraussetzung innerer Größe ist, die Eindringlichkeit, die vollkommene innere Ehrlichkeit und Echtheit. Aber des Künstlers eigne Entwicklung drängte nach derselben Richtung. So konnte es kommen, daß Fugel bei diesem Thema, das er ja schon öfters behandelte, jetzt seine eignen früheren Leistungen weit übertroffen hat.



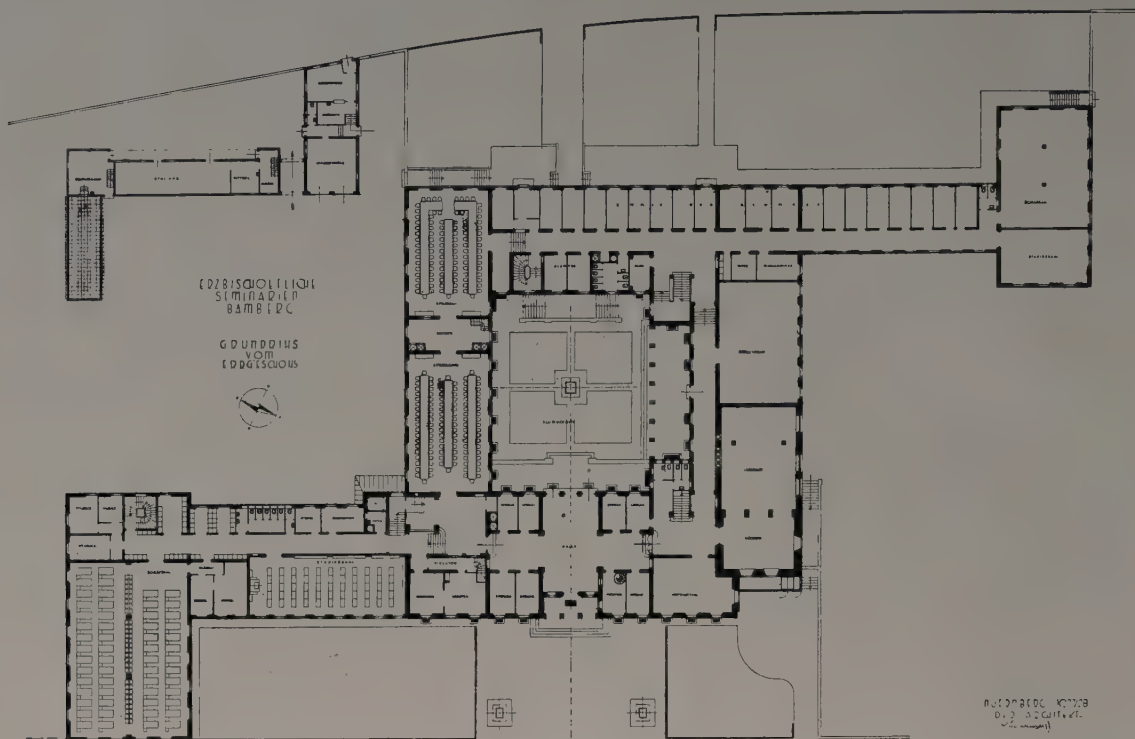
LUDWIG RUFF: GESAMTANSICHT DES BAMBERGER SEMINARS, AUSGEFÜHRT 1927—28

DIE ERZBISCHÖFLICHEN SEMINARIEN IN BAMBERG VON PROFESSOR LUDWIG RUFF IN NÜRNBERG

Von GEORG LILL

Wer den Abstand kirchlichen Schaffens bei Kulturaufgaben zwischen den früheren Jahrhunderten und dem 19. Jahrhundert richtig beurteilen will, darf nicht nur Kirchen und Kapellen in Betracht ziehen, sondern mindestens ebensosehr die reinen Nutzbauten, wie Klöster, Erziehungsanstalten, Pfarrhäuser. Man braucht nicht auf die prunkhaften Barockbauten österreichischer Klöster oder die mächtigen französischen, spanischen und italienischen Abteien des Mittelalters zurückzugreifen, man wird auch in Deutschland von den monumentalen Klosteranlagen Süddeutschlands über bescheiden gemütvolle Kapuzinerklösterchen bis zum wohnlichen Pfarrhaus eines weltverlassenen Dorfes die Beweise dafür finden, daß man früher mehr Sinn für Zweck wie Schönheit, für Prunkhaftigkeit, aber auch für Intimität hatte als im 19. Jahrhundert, das leider die Tore der pseudo-industriellen Oberflächlichkeit auch den sakralen Aufgaben öffnete, allerdings in anderem Sinne, als dies unvernünftige Gegner einer neuzeitlichen Stilentwicklung im 20. Jahrhundert wahrhaben wollen.

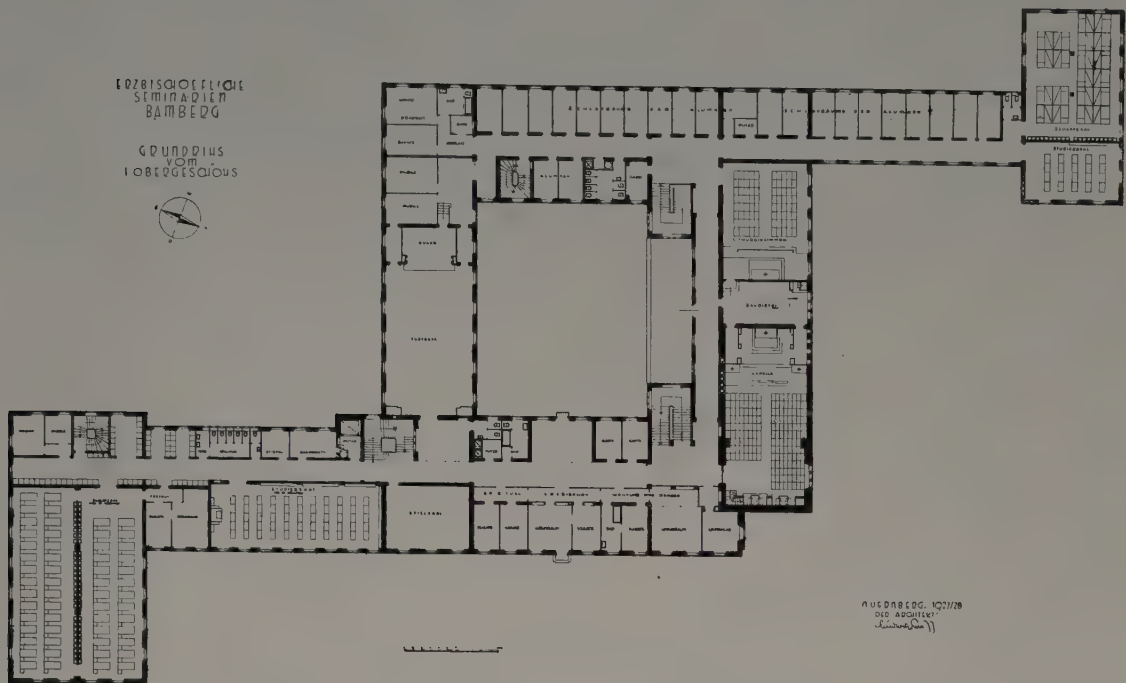
Gerade auf dem Gebiete der großen kirchlichen Nutzbauten, also der Klöster, der Seminare, der Erziehungsanstalten, der Versorgungs- und Krankenhäuser, geschweige der Vereinshäuser, hat das 19. Jahrhundert einen ausnahmslos beschämenden Tiefstand erreicht. Nicht als ob überall das Geld gefehlt hätte, aber der Sinn für Qualität, für sachliche und handwerkliche Schönheit, das Gefühl der Verantwortung für die Auswahl des Architekten hat gänzlich gemangelt. In früheren Jahrhunderten wurden für derartige Aufgaben die Besten, die Erlesenen selbst von auswärts berufen. Ein enger kleinbürgerlicher Geist des 19. Jahrhunderts hat gerade in diesen Aufgaben die Clique der Kirchturmspolitik für allein berechtigt gehalten. Jeder mache die Probe aufs Exempel in seiner engeren Umgebung, in seiner Stadt oder in seiner Landschaft. Er vergleiche Altes, etwa einen Domherrnhof, ein Benediktinerkloster mit einem entsprechenden Baue des 19. Jahrhunderts. Wo dort Kultur war, wo man heute noch an der sachlichen Schönheit, auch wenn der Bau vielleicht schon längst seinem Zwecke entfremdet ist, seine volle Freude haben kann, wo heute noch Stadtführer und kunstgeschichtliche Werke solche



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES

Bauten als mustergültig nennen, da wird man hier fast ausschließlich Lösungen finden, von denen man wünscht, daß sie möglichst bald wieder vom Erdboden verschwinden möchten, weil sie die ganze Umgebung verschandeln. Nirgends kann man besser nachprüfen, wie kurzfristig, oberflächlich und — verschwenderisch diese Zeiten gehandelt haben. Denn kirchliche Nutzbauten sollen für Jahrhunderte, nicht wie ein Kiosk für einige Jahre gebaut werden. Dazu gehört aber auch eine säkulare Gesinnung, die nicht nur Zweck, sondern auch Gestaltung kennt.

Diese Gesinnung findet man wieder in den Bamberger erzbischöflichen Seminarien, die Gesinnung, die Bauherrn wie Architekt, Bauzweck wie Bauform in gleicher Weise umspannt. Die Bauaufgabe war folgende: Bamberg besitzt zwei Seminare: das Priesterseminar Ernestinum und das bischöfliche Knabenseminar Ottoneanum. Sie waren beide in einem stattlichen Bau des 18. Jahrhunderts am Maxplatz untergebracht, der in seinem Umfang aber schon längst nicht mehr den erweiterten Aufgaben entsprach, aber auch mitten im Lärm der Stadt gelegen, nicht die nötige Ruhe und Sammlung bot. Auf Jahrzehnte gehen die Bestrebungen für einen Neubau zurück. Der seit 1912 regierende Erzbischof Dr. Jakobus von Hauck griff im Jahre 1914 die Sache energisch auf, ließ unter sieben bayerischen Architekten einen Wettbewerb ausschreiben, aus dessen künstlerisch wohl sehr eigenartiger Zusammensetzung — weil mit den üblichen persönlichen Hemmungen — der Architekt Ludwig Ruff in Nürnberg hervorging. Er arbeitete seinen Plan im Jahre 1917 um, so wie wir ihn auf S. 218 zeigen. Wie der Grundgedanke hier schon vorhanden ist, wenn auch noch gehemmt, wie neuer Formsinn und Monumentalität des Schlichten und Persönlichen erst im Keime sich zeigen, ist entwicklungsmäßig außerordentlich interessant. Kriegsende und Inflation ließen das gesammelte Geld in nichts zerfließen, Kompromißpläne tauchten von neuem auf. Der Energie des Erzbischofes ist es vor allem zu danken, daß die beträchtlichen Geldmittel mit Hilfe der bayerischen Kirchenanleihe in Amerika aufgebracht, die Pläne 1924 in vereinfachter Form umgearbeitet wurden unter Festhaltung der alten Grundrißlösung und im Jahre 1927 auf 1928 der Bau in einem Zuge vollendet wurde. Im Juli 1928 wurde das neue Heim für die künftigen Priester der Erzdiözese Bamberg eingeweiht.



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. GRUNDRISS DES I. OBERGESCHOSSES

Der Bau dient einem doppelten Zwecke: dem Knabenseminar, der Vorschule der Priesterkandidaten, und dem Priesterseminar der Alumnen. Aus diesem Grunde sind Wohn-, Arbeits-, Schlaf- und Eßräume in zwei in sich geschlossene Trakte getrennt. Der repräsentative Mittelbau mit Vestibül, Gast- und Bischofswohnung, Räumen für die Vorstände, Krankenzimmern, ferner der Innenhof sind Trennung wie Angel für die beiden Anstalten. Zwischen Kirche und Bibliothek schiebt sich der wuchtige gestufte Turm als Hauptakzent ein. Die Inneneinrichtung nimmt auf alle Erfordernisse der Hygiene, der Zweckmäßigkeit, der Übersichtlichkeit, aber auch der sachlich bedingten Formschönheit Rücksicht. Luftig große Speise- wie Schlafsäle, weite, gut proportionierte Gänge mit eingebauten Schränken, breite, bequeme und ruhige Treppenhäuser (Abb. S. 232), appetitliche, mächtige Küchen, Wäscherei, ein vorbildliches Kabinenbad (Abb. S. 230), Kegelbahn, große Spielplätze (Abb. S. 223), ein abgetrennter Wirtschaftshof sind vorhanden. Dann aber auch Räume, die von dem Notwendigen zum Repräsentativen führen. So gleich das Vestibül (Abb. S. 228): bei aller Sachlichkeit von einer feierlichen Aufnahmebereitschaft, kalkweiß mit Steinpilastern, sauberer Plattung, anheimelnder dunkler Balkendecke und den schönen, bedeutungsvollen Gittern, die in die Seminare führen. Dahinter als Herz und Mittelpunkt der ganzen Anlage der Innenhof (Abb. Kunstdrucktafel), wohl der stärkste, monumentalste, aber auch der gemütvollste Teil des Ganzen. Um die niedere plätschernde Brunnenschale legen sich grüne Rasenbeete mit geplatteten Gängen, Terrassen mit rotem Ziegelboden, offene Loggien, darüber in wundervollem Rhythmus ansteigend in vier Stufen Terrasse, Flachdach, große Dachterrasse und Turm. Von der Gegenwand leuchtet in starken Farben die riesige Kreuzigungsgruppe von dem Salzburger A. Faistauer (Abb. S. 229). Ergreifend, wie hier die Stille der lagernden kubischen Massen, der Wechsel von geschlossener Wand und sich öffnender Tore, das Wachsen vom geschlossenen Hofraum zum frei in den Himmel ragenden Turm, das reine Weiß der Wände mit den bunten Farben des Bodens und des Freskos zusammenklingt. Etwas von der freudigen Askese benediktinischer Sammlung und Frömmigkeit wird in dieser Formsprache vernehmbar, nicht verbunden durch äußere Nachahmung zeitlich vergänglicher Formen, wie das 19. Jahrhundert es erzwingen zu können glaubte, sondern entsprossen aus einer ähnlich geistigen Grundeinstellung, die die eigentliche Trägerin der Tradition ist.

Einen anderen geistigen Mittelpunkt der Anlage bildet die Hauskapelle (Abb. S. 231). Auch sie ist frei von aller Romantik, allem Schnörkelwerk. Sie will eine Hauskapelle



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. QUERSCHNITT NORD-SÜD

keine selbständige Kirche sein. Daher die Betonung des Saalartigen, des Eingebauten: Glatte Wände, horizontale Decke mit segelartig geblähten Kassetten, der Altarraum durch Einziehung ausgeschieden, die Fenster hoch sitzend. Die heutige Kühle des Raumes wird sich in ruhige Monumentalität umstellen, sobald die Wände wie beabsichtigt mit locker sitzenden, farbfreudigen Fresken geschmückt sind.

Und nun zum Äußeren. Der Bau steht im Südosten der Stadt, in einem heute noch wenig bebauten Viertel, an einer großen, mit Bäumen bepflanzten Ausfallstraße (vgl. Abb. S. 219). Wer Sinn für Baukultur hat, ohne an Stilformen kunstgeschichtlicher Leitfäden zu hängen, wird und muß fühlen, daß dieser Geländekomplex in seiner Grundrißlösung (Abb. S. 220 u. 221) wie in seinem Aufbau (Abb. S. 222) von derselben Großzügigkeit lebt wie der Dom, die Domherrnhöfe, der Michaelsberg (Abb. S. 195). Insofern ist dieser moderne Bau ein wirklicher Träger Bamberger Tradition. Wer Gegenbeispiele wünscht, betrachte etwa das kurz vor dem Kriege entstandene Archivgebäude, das gar nicht weit davon steht. Ein Archiv ist ein Nutz- und Sammelbau. Und trotzdem hat man es mit einem bergfriedartigen Turm, mit mächtigen Portalen und Giebeln geschmückt. Diese verlogene Renaissance gibt keine Spur ihrer Bestimmung, ist nur ein phrasenhafter äußerer Aufwand, eine Maskerade falsch verstandener Bodenständigkeit.

Der neue Bau ist wesentlich bestimmt von der glatten Flächigkeit neuzeitlichen Gestaltens — hier der stärkste zeitliche Gegensatz zu dem üppigen Bamberger Barock des 17. und 18. Jahrhunderts, der aber schließlich auch nur eine Zeitströmung, ein ganz bestimmter, innerer Zeitausdruck war. Dies Gesetz der Flächigkeit geht als Stilgesetz durch die ganze Formung, hier in Rhythmus und Variation seine Schönheit suchend. Man vergleiche etwa die Fenstereinteilung des Hauptbaues, von den Portierfenstern zu den Portalen, den größeren Fenstern des Hauptgeschosses mit der Loggia für den Erz-



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. SEITENFRONT MIT SPIELPLATZ DES KNABENSEMINARS

bischof, bis zu den kleineren Fenstern der oberen Wohnzimmer. Oder die schlicht vorspringenden Leibungen mit dem breiter schattenden Haupteingang. Oder man vergleiche, wie entsprechend der kubischen Gestaltung der Baumassen auch die vorgesetzten Pfeiler mit den Figuren Kaiser Heinrichs und Bischofs Otto von Prof. Killer in demselben Sinne gestaltet werden mußten. Vielleicht geht an einem solchen Profanbau den Skeptikern an modernem Stilwollen eher der Sinn für das neue Gestalten auf, das nichts weniger als Bolschewismus (?!), Geistlosigkeit und Armut ist, sondern das zielbewußte, stilgesetzliche Streben nach einer monumentalen, rationalisierten Einfachheit bedeutet, wie es unserem ganzen Zeitgefühl entspricht. Angefeindet wird der Wechsel von Flachdach und Steildach, und doch scheint mir darin eine persönliche Note des Architekten zu liegen, wie er den Haupt- und Repräsentationsbau aus dem übrigen heraushebt, wie er damit den Übergang zum Turm gestaltet, wie er aber damit auch eine einzigartige Wandelterrasse schafft, die mit ihrem weiten Blick über Stadt und Land eine wirklich befreiende Erholung bieten kann.

Man hat laut und leise Vorwürfe gegen Bamberg erhoben, daß es in der schweren Zeit einen so umfangreichen und damit kostspieligen Bau errichten konnte. Wer mit den ausschlaggebenden Männern persönlich gesprochen: mit Erzbischof Hauck, Weihbischof Senger, Regens Prälat Dr. Dietz, der weiß, daß dies nicht aus Überhebung und Leichtsinn geschah, sondern aus tiefstem Verantwortungsgefühl, aus Liebe zu ihrer Kirche und ihrer Diözese. So wie nach dem Dreißigjährigen Krieg die großen Abteien Süddeutschlands und Österreichs unter Übernahme der Kosten auf die kommenden Jahrzehnte wieder Kulturmittelpunkte für Seele wie Auge geschaffen, so haben es auch diese Männer getan. Sie wollten ihren heranwachsenden Klerus in ein Milieu stellen, das zur Schönheit, Sauberkeit und Ordnung von selbst heranzieht, sie wollten ihren Klerus vor allem in unsere Zeit stellen, nicht in eine Romantik der Vergangenheit. Denn der Klerus muß ja immer mit den Bausteinen seiner Zeit am Bau der Ewigkeit arbeiten. Diese Gesinnungseinstellung wird ohne Zweifel ihre Früchte bringen. Und wenn solcher Geist an maßgebender Stelle herrscht, wird auch dieser Zweig kirchlich kulturellen Schaffens, nämlich der der Kunst, alle wirklichen und alle eingebildeten Gefahren neuzeitlichen Gestaltens aus sich heraus überwinden.

CASPARS FRESKO IM BAMBERGER DOM

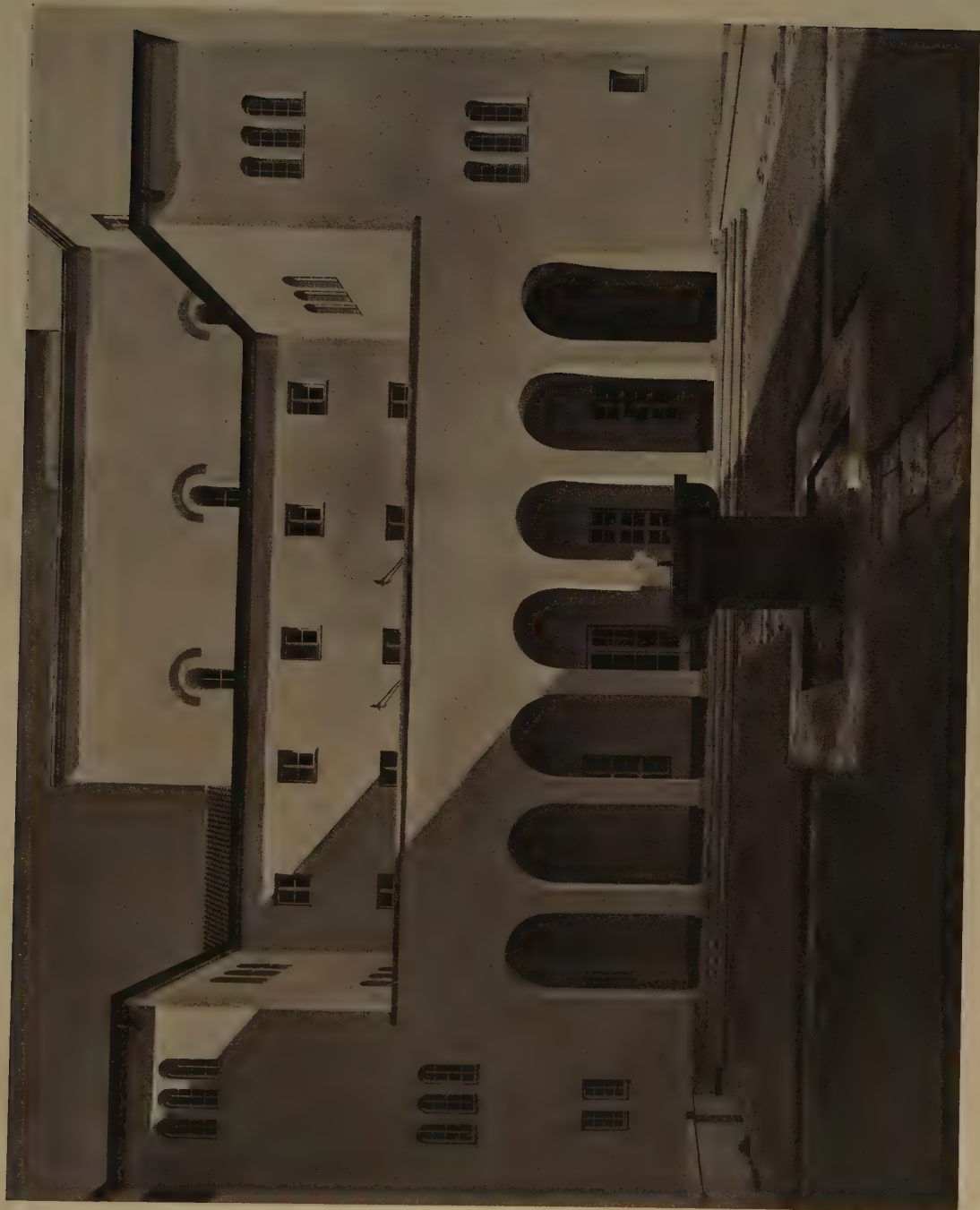
Von GEORG LILL

Der Beginn einer Ausmalung des Bamberger Domes ist ein markantes Zeichen für einen beginnenden Wandel in der Stellung der heutigen Zeit zu unseren alten Kathedralen. Wir haben auf diese Tatsache, auch im Zusammenhang mit der farbigen Umgestaltung des Mainzer Domes, schon früher (Jahrgang XXIII, 1926/27, S. 317 ff.) hingewiesen und die ganze Problematik eines solchen Unternehmens klargelegt. Wie von einem Vertreter der jungen Generation — und es ist dies die Meinung vieler — ein solches Vorgehen in historischer Perspektive beurteilt wird, kann man im einleitenden temperamentvollen Aufsätze dieses Heftes nachlesen.

Die neuzeitliche Umgestaltung des Domes, die wesentlich von kirchlichen Forderungen ausging, begann eigentlich schon mit dem Verlangen nach einem für ein katholisches Gotteshaus entsprechenden Kreuzweg. Die ersten Versuche gingen dahin, auf den Pfeilern der Seitenschiffe in großer Rechteckform die Stationen anzubringen, wie heute noch ein probeweise angebrachtes Bild an einem der südlichen Pfeiler beweist. Schon damals war das Verlangen, in den bisher klassizistisch farblos gestalteten Innenraum Farbe zu bringen. Die endgültige Durchführung in dieser Form scheiterte wesentlich an dem Einspruch der Architekten der Kommission. So entstanden um 1920 die Stationen von Prof. Felix Baumhauer, die in freiem Rhythmus an den Wänden des südlichen Seitenschiffes angebracht sind.

Bei dieser Auftragserteilung war es ein wesentliches Verdienst von Weihbischof Senger, daß nicht die üblichen durchschnittlichen Stationen angebracht wurden — Bestrebungen enger lokaler Einstellung machten sich damals deutlich bemerkbar —, sondern daß man darauf drang, der künstlerischen Bedeutung des Domes entsprechend persönlich erlebte und zeitempfundene Kunstwerke zu schaffen. Denn die innere Einheit eines Bauwerkes samt seiner Inneneinrichtung besteht nicht in einer äußerlichen Nachahmung von stilgleichen Gegenständen, sondern in der Höhe der künstlerischen und seelischen Erfassung, die in den einzelnen Kunstwerken zum Ausdruck kommt, selbst wenn die äußere stilistische Form variiert. Wer alte Dome und Kathedralen wirklich erlebt, wird niemals Anstoß genommen haben, daß neben einem mittelalterlichen Epitaph ein prunkhaftes Barockdenkmal steht (man vergleiche dies etwa in den Domen zu Mainz und Würzburg), wohl aber wenn plötzlich neben diesen lebendigen Schöpfungen ein totes akademisches Machwerk des 19. Jahrhunderts, wenn auch in der vermeintlichen Sprache der mittelalterlichen Stile auftaucht. Man hat diese wesentliche Aufgabe in Bamberg, besonders dank der Energie von Weihbischof Senger begriffen und für weitere Ausschmückung nach den besten Kräften Ausschau gehalten. Zuerst betraute man damit Prof. Carl Johann Becker-Gundahl, und als er 1925 starb, wurde nach langen Verhandlungen Prof. Carl Caspar herangezogen. In Aussicht genommen war für die Ausmalung der östliche Georgenchor, um in dem Widerstreit der beiden Chöre einen als Hauptchor zu akzentuieren. Es sollte wie in alten romanischen Kathedralen die Kalotte in der Ostapside mit einem beherrschenden Bilde des Weltenrichters ausgemalt werden.

Becker-Gundahl und Caspar rangen nun in einer ganzen Reihe von Entwürfen um die richtige Form. Das Gemälde sollte der ersten monumentalen Getragenheit des Bauwerkes entsprechen. Eine subjektive, rein malerische Lösung war ausgeschlossen. Die tektonische Haltung, also in der Hauptsache das Komponieren auf klare Horizontalen und Vertikalen war nach inneren Gesetzen vorgeschrieben. Ferner mußte die Komposition großfigurig sein, um auf weite Entfernung hin auch klar nach Form wie Inhalt zu sprechen. Die Farbe durfte aus der der Alterspatina der Wände nicht zu bunt herausklingen. Auf das maßstäbliche Verhältnis zu den architektonischen Gliedern der Wände, Säulen und Schildkappen, aber auch zu den vorhandenen Figuren wie etwa dem Bamberger Reiter mußte Rücksicht genommen werden. Man mag nur aus diesen Andeutungen ermessen, wie stark die Bindungen waren, die die Aufgabe, nicht etwa die Auftraggeber dem Künstler stellten. Im 19. Jahrhundert haben ja die meist allzu subjektiv eingestellten Künstler derartige Bindungen als das eigentlich künstlerische Genie hemmend verworfen und sich die reine Tafelmalerei bevorzugt. Aber wer die Lehren der Kunstgeschichte zu deuten weiß, ist überzeugt, daß die größten und monumentalsten Kunstwerke gerade aus einem Überwinden von Hemmungen durch die künstlerische Kraft entstanden sind.



LUDWIG RUFF-NÜRNBERG
STUDIENSEMINAR IN BAMBERG. HOFANSICHT



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG
NORDSEITE MIT TURMGROPPE



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. HAUPTTEINGANG



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. PORTAL
 ERZBISCHÖFLICHES WAPPEN VON PROF. KONRAD ROTH
 KUPFERTÜRE VON PROF. JOS. PÖHLMANN



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG
HAUPTTEINGANGSHALLE, QUERACHSE



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG

TEILANSICHT VOM INNENHOF MIT DEM KREUZIGUNGSFRESKO VON A. FAISTAUER



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. FESTSAAL



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. VORPLATZ ZU DEN BÄDERN IM KNABENSEMINAR



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG. HAUSKAPELLE



LUDWIG RUFF: SEMINAR IN BAMBERG
TREPPE IM KNABENSEMINAR



Phot. Wilh. Kröner, Bamberg

DER BAMBERGER DOM MIT DEM FRESKO VON CARL CASPAR

Wie beide Künstler ihrer Aufgabe gerecht zu werden suchten, davon zeugen einige Proben. Becker-Gundahl hat zuerst an eine viel größere Aufteilung der Fläche gedacht, wie dies besonders der Entwurf S. 236 zeigt. Unter dem Weltenrichter thront noch die Muttergottes in einer Mandorla, seitlich stehen in einer Landschaft zwischen Bäumen sechs Heilige. Ohne Zweifel wäre dieser Reichtum in dem ungeheuren Raume kleinlich in seiner Wirkung geworden, die monumentale Ruhe hätte gefehlt. So kam Becker-Gundahl schon auf die Idee der Vereinfachung. Nur der thronende Christus mit den beiden Kirchenheiligen Petrus und Georg blieben zuletzt übrig (Abb. S. 234). Caspar hat von vorneherein diesen vereinfachten Gedanken aufgenommen und ihn in acht bemerkenswerten Skizzen variiert. Ja er wollte sogar in der monumentalen Größe noch weiter gehen und nur die Halbfigur Christi verwenden (Abb. S. 235 oben). Die Gefahr bei dieser Komposition war der zu große maßstäbliche Gegensatz zwischen Hauptfigur und Nebenfigur, auch die Übermacht der Christusfigur gegen alle andern im Raume befindlichen Kunstwerke. Mit Recht ist Caspar wieder zu dem ganzfigurigen Christus zurückgekehrt (Abb. S. 235 unten). Seine weiteren Bemühungen gingen um eine feste Verfugung horizontaler und vertikaler



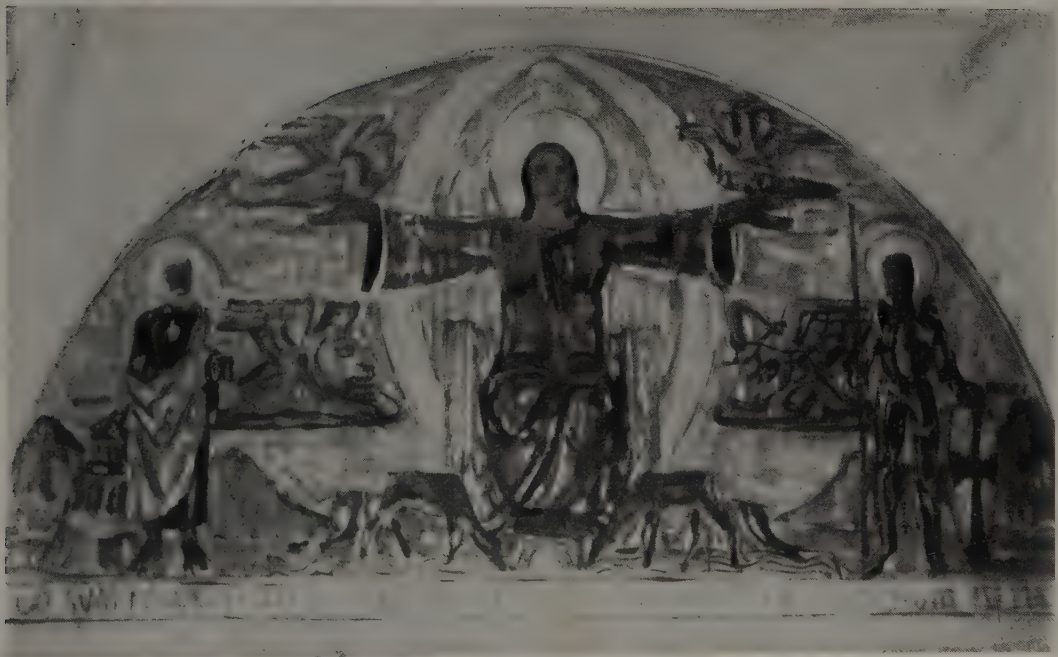
JOHANN CARL BECKER-GUNDAHL: ENTWURF I FÜR EIN APSIDENFRESKO IN BAMBERG



JOHANN CARL BECKER-GUNDAHL: ENTWURF II FÜR EIN APSIDENFRESKO IN BAMBERG



CARL CASPAR: ENTWURF I FÜR EIN APSIDENFRESKO IN BAMBERG



CARL CASPAR: ENTWURF II FÜR EIN APSIDENFRESKO IN BAMBERG



JOHANN CARL BECKER-GUNDAHL: ENTWURF III
FÜR EIN APSIDENFRESKO IN BAMBERG

Linien, dann aber um die richtige Füllung der auf 180° sich erstreckenden Krümmung der Kalotte, eine Schwierigkeit, die bei den ersten Entwürfen noch gar nicht richtig in Rechnung gestellt war (Abb. S. 237). Bei der großen Flächenausdehnung und den vorspringenden Profilen der Gurte und Rippen treten nämlich die Seitenfiguren für den Beschauer im Langhaus sehr stark zurück. Die allzu große Betonung der Horizontalen, wie sie noch in einem früheren Entwurf (Abb. S. 235 unten) zu finden war, wo neben den ausgebreiteten Armen auch noch zwei Evangelistensymbole als breites Band auftraten, wird berichtigt. Die Faltenärmel ragen nicht mehr über die Mandorla hinaus, so daß die Horizontale von der Vertikalen aufgefangen und gerahmt wird, aber in der Rückenlinie der beiden Hirsche am Wasserquell, die auch noch in den beiden landschaftlichen Gebirgsrücken weiterläuft, ausklingt. Der Leib Christi, wie die beiden stehenden Heiligen, in einer sehr fein empfundenen Größenabstufung lassen die Horizontale dominieren, im Gegensatz zu Becker-Gundahls Entwürfen S. 234, bei denen die Breitentendenz lauter spricht. Als bewußte Trennung zwischen diesen drei ausgesprochen tektonisch empfundenen Figuren legen sich in einem freien Oval um den starren Nimbus die vier Evangelistensymbole nebst den zwei Hirschen, die schon wie-

der in den waagrechten Sockel überleiten. Die außerordentliche Durchdachtheit der Komposition gerade in dem Widerspiel der harten und der freien Linien, die sichere Verfassung und damit die innere Monumentalität wird so erst recht offenbar.

Mit derselben Überlegenheit ist auch die farbige Komposition durchgeführt. Der lichtblaue Hintergrund gibt das Gefühl einer imaginären, nicht perspektivisch erfassbaren Raumgröße. Davor thront in der ocker und gelb umgrenzten Mandorla das Dunkelviolett des Gewandes Christi. Das gleiche Violett klingt zusammen mit Gelb beim hl. Petrus, mit Blau beim hl. Georg auf. Dazwischen legt sich unbestimmter das gedämpftere Ocker der absichtlich mehr dekorativ gehaltenen Evangelistensymbole. Mit verhältnismäßig wenig Farbtönen ist doch eine sehr starke, aber keine laute Farbgebung erreicht. Auch auf weite Entfernung sprechen noch die klaren Farben, am schönsten wohl — auch im maßstäblichen Verhältnis — kurz vor den Stufen des Peterschors (Abb. S. 233). Der photographischen Aufnahme stehen allerdings sehr große Schwierigkeiten gegenüber, sowohl durch die starke Krümmung der Flächen, dann aber auch durch den dünnen Farbauftrag, der in der Photographie auflösend wirkt, auf der Mauer aber sehr gut steht, weil er eben die Mauer als solche mitsprechen läßt.

Über die Gesamtwirkung des Bildes im Raum haben sich viele stark divergierende Urteile hören lassen. Ohne meine Meinung anderen aufdrängen zu wollen, glaube ich, daß man die Ausmalung als gelungen bezeichnen darf. Der Dom hat Richtung und Blickpunkt erhalten, den man noch verstärken wird müssen, indem die Treppenanlage im Georgenchor auf ganzer Breite durchgeführt werden muß und die Bänke, dem katholischen Kult entsprechend, wieder zu der Hauptopferstätte orientiert werden. Bedenklich sind die Fenster unter der Apsidenmalerei geworden, die mit ihrem scharfen Lichte das Gemälde zurückdrängen (in der Abbildung S. 233 verhängt). In dem Momente, wo sie vorsichtig farbig



Phot. Wilh. Kröner, Bamberg

CARL CASPAR: FRESKO DES WELTENRICHTERS IM GEORGENCHOR DES BAMBERGER DOMES 1927/28

gedämpft gehalten sind und damit die farbige Zone von der Kuppel auch auf die Wände des Chöres übergreifen wird, dürften nach meiner Meinung auch die jetzigen Stimmen zur Ruhe kommen, die mit Recht meinen, das farbige Gleichgewicht des Innenraumes sei zur Zeit etwas aus dem Gleichgewicht gekommen. Eine Beeinträchtigung des Reiters am linken Chorpfeiler, wie man befürchtete, scheint mir nicht eingetreten zu sein.

Die Wirkung des Bildes selbst ist religiös wie liturgisch stark. Bei allem Ernst der kirchlichen Einordnung wird man eine gewisse schmuckhafte Freudigkeit nicht verkennen, besonders bei günstiger Beleuchtung an einem schönen Sommertag. Stilistisch wird man bei aller Angleichung an gewisse inneren, von der Aufgabe gegebenen Gesetze, wie sie in altchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit gegeben waren, doch die selbständige persönliche Art nicht verkennen. Niemand wird das Bild als eine Stilimitation ansprechen können. Die neuzeitliche Einstellung Caspars, die von der viel größeren Freiheit, aber auch Formauflösung seiner Tafelbilder zu einer viel stärkeren Gebundenheit an der Wand sich umstellen mußte, bleibt auch in diesem Werke lebendig. Mir scheint diese Ausmalung als die bemerkenswerteste und gelungenste von allen derartigen deutschen Versuchen seit vielen Jahrzehnten, nicht nur an sich, sondern weil sie den Wendepunkt von der rein museal intellektuellen Haltung des Bamberger Domes seit der Purifikation zu einem wieder katholisch, damit aber auch künstlerisch lebendig empfundenen Gotteshaus bedeutet.



MICHAEL KURZ-AUGSBURG: AUSSERES DER ST.-HEINRICHS-KIRCHE IN BAMBERG

DIE ST.-HEINRICHS-KIRCHE IN BAMBERG VON MICHAEL KURZ

Von GEORG LILL

Schon im Jahrgang XXV (1928/29), S. 4 ff., haben wir auf die neuentstandene St.-Heinrichs-Kirche in Bamberg hingewiesen, die von Prof. Michael Kurz in Bamberg in den Jahren 1928/29 erbaut wurde. Vor kurzem ist sie eingeweiht worden.

Mit ganz einfachen Mitteln wird eine wuchtige monumentale Haltung im Äußeren erstrebt (Abb. oben). Der Zusammenhalt mit mittelalterlicher Tradition bleibt gewahrt, wenn auch die persönliche Umgestaltung von zu enger Bindung absieht. Die Wucht des Äußeren wird in erster Linie aus der Wirkung unregelmäßiger Kalkbruchsteine mit kräftiger Verfugung erzielt. Allein die unregelmäßige gitterartige Verteilung dieser Linien über die großen Flächen bildet die betonte dekorative Belebung des Mauerwerkes. Den stärksten und originellsten Eindruck bietet die Fassade (Abb. S. 240). Zwei massige gedrückte Türme sind übereck gestellt, auch der Mittelteil nimmt die gebrochene Linie in verkleinertem Maßstabe auf. In sehr gutem Verhältnis dazu stehen die in stark schattender Abstufung sich öffnenden Portale. Im gewissen Gegensatz zu der Rechteckform der Gesamtanlage schließt sich das ovale Chorthaupt an, das durch die vorgelegten niederen Umbauten in guter Verbindung mit dem Langhaus steht (Abb. S. 241).

Im Innern hat Michael Kurz seinen Innenraum von St. Anton in Augsburg weiter entwickelt (Abb. S. 239). Die einheitliche ruhige Anlage wird durch die umlaufende Galerie, die das Fassungsvermögen der Kirche vermehrt, bereichert. Die Betonpfeiler werden ziemlich hoch in die Kurve der Wölbung hinaufgeführt und das wirtschaftlich billige, aber immer etwas dünn wirkende Zollingergewölbe nur im obersten Teile mehr dekorativ eingezogen. Die Trennung von Chor und Langhaus wird durch den gestuften Spitzbogen stark betont. Die Inneneinrichtung ist erst im Entstehen.



MICHAEL KURZ-AUGSBURG: INNERES DER ST.-HEINRICHS-KIRCHE IN BAMBERG

Rundschau

Grundsätzliches

KÜNSTLERISCHE AUSSTATTUNG DER GOTTESHAUSER

Bischof Augustinus Kilian von Limburg hat anlässlich der Ernennung eines Koadjutors für seine Diözese folgenden Erlaß im Amtsblatt des Bistums Limburg (Nr. 4, 28. März 1930) veröffentlicht, der wegen seiner vorbildlichen grundsätzlichen Einstellung zur aktiven Förderung von Originalkunst in den katholischen Kirchen hier abgedruckt sei:

»Beim Antritt meines bischöflichen Amtes habe ich davor gewarnt, Kirchen und Kapellen mit wertlosen Bildern und Statuen auszustatten, wie mit Gipsfiguren, Öldrucken, Abgüssen und überhaupt mit allen Gegenständen, die massenweise in Fabriken hergestellt werden, durchweg ohne künstlerischen Wert und mit der Würde der Kirche nicht vereinbar sind.

Jetzt am Ende meines Amtes fordere ich die Hochwürdigen Herren Rektoren von Kirchen und Kapellen auf, derartige Gegenstände, auch wenn sie von Wohltätern der Kirche geschenkt worden sind, unauffälligerweise aus den Gotteshäusern zu entfernen und Mittel zu sammeln, bis eine Summe zu ihrer Verfügung steht, womit man ein Kunstwerk beschaffen kann. Soviel Kunstsinn sollte jeder Geistliche haben, daß er es als Ehrensache betrachtet, wenigstens ein Kunstwerk in der Kirche zurückzulassen, die er Jahre lang bedient hat. Aber während manche Herren sich nicht genug tun können im Anschaffen von Schmuck und Zierde für die Kirche, gleich als ob nach ihnen nie mehr ein Pfarrer käme; lassen andere alles beim alten. Alles ist ihnen gut genug; ihnen kann man nicht auf den Grabstein schreiben: »Herr, ich habe die Zierde deines Hauses geliebt.«

Ich bin durchaus für vernünftige Sparsamkeit, zumal in dieser Zeit wirtschaftlicher Not. Allein ein Kunstwerk sollte jeder Pfarrer für seine Kirche beschaffen. Das will auch die Pfarr-



MICHAEL KURZ-AUGSBURG:
FASSADE DER ST.-HEINRICHS-KIRCHE IN BAMBERG



MICHAEL KURZ-AUGSBURG:
CHORHAUPT DER ST.-HEINRICHS-KIRCHE IN BAMBERG

gemeinde, und das kleine Opfer beschwert sie nicht.

Das erheischt auch die wirtschaftliche Lage der Künstler und Kunsthandwerker. Den meisten von ihnen geht es geradezu schlecht.

Von einem bedeutenden Künstler, der in unserer wie in anderen Diözesen größere Aufträge zu allgemeiner Zufriedenheit ausgeführt hat und den ich in guten Verhältnissen glaubte, hörte ich neulich durch einen mit seinen Verhältnissen Vertrauten, daß er sich eben noch über Wasser halten könne. Vielen aber geht es wirklich schlecht. Man soll auch bei ihnen die Zeichnungen bestellen und nicht bei den Architekten; wohl sollten letztere die Zeichnungen prüfen, ob sie zum Stile der Kirche passen.

Gleichzeitig erinnere ich an unsere Verfügung vom 30. November 1909 (Amtsblatt 1909, S. 107f.) und vom 12. Mai 1903 (Amtsblatt 1903, S. 42f.), wonach alte Kunstwerke aus Kirchen nicht veräußert bzw. neue nicht angeschafft werden dürfen ohne unsere Genehmigung. † Augustinus.»

Berichte aus Deutschland

CHRISTLICHE KUNST IN MÜNSTER

Die »Diözesangruppe der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst« hielt am 24. März im Marianum in Münster ihre dritte Mitgliederversammlung ab, zu der wieder mal gegen 60 Mitglieder aus Münster, dem Münsterland, dem Industriebezirk und dem niederrheinischen Teil der Diözese erschienen waren. Der Vorsitzende, Domkapitular Professor Dr. Emmerich, erstattete Bericht über die erste große liturgische Künstlertagung in Gerleve, über die vor kurzem in den Zeitungen berichtet wurde. Das Hauptthema der diesmaligen Tagung bildete der Vortrag Professor Dr. Wackernagels »Tradition und Sprache der Zeit im Kirchenbau«, mit Lichtbildern historischer und neuzeitlicher Bauten. Der Referent ging aus von der Silvesterpredigt Kardinal Dr. Faulhabers über christliche religiöse Kunst, legte in Würdigung der Bedeutung solcher programmatischen Worte und Sätze aus so verantwortungsreichem Munde die Hauptpunkte der Rede klar, erörterte die Bedeutung der Forderung eines die Tradition und die Zeitbedingtheit in gleicher Weise bekundenden Kunstschaffens und ging von da aus über auf eine Betrachtung der Entwicklung der kirchlichen Raumschöpfung und Architektur, an den einzelnen Stilarten das Traditionelle, Zeitgeschichtliche, landschaftlich Bedingte in der Verwirklichung der religiösen, liturgischen Zeitpsyche herausarbeitend. Die Versammlung folgte mit Genuß den Darlegungen und ging in der Diskussion insbesondere auf die Notwendigkeit einer neuen zeitbedingten modernen Kunst ein. — Fragen über die für die Katholikenversammlung beabsichtigte Ausstellung, über weitere Veranstaltungen der Diözesangruppe in den einzelnen Teilen unserer Münsterschen Diözese schlossen die anregende Versammlung, die erneut den festen Lebenswillen dieser jüngsten aller Diözesangruppen bekundete. Dr. D.

KIRCHLICHE KUNSTSCHÄTZE AUS BAYERN

Am 26. Mai wird in den Steinzimmern der Münchener Residenz eine Ausstellung »Kirchliche Kunstschatze aus Bayern« eröffnet, die

ihrer Qualität nach geeignet ist, der Mittelpunkt der künstlerischen Veranstaltungen im Münchener Sommer 1930 zu werden. Auf der Grundlage eines sehr sorgfältig durchgearbeiteten Programms werden auf dieser Ausstellung die größten Kostbarkeiten aus dem Besitz der bayerischen Kirchen und Klöster gezeigt: Werke der Gold- und Silberschmiedekunst, Wirtteppiche, Stickereien und vieles andere. Zeitlich umfassen die Ausstellungsgegenstände die gewaltige Periode von zwölf Jahrhunderten, vom 8. bis zum 19. Jahrhundert. Um einen ungefähren Begriff von dem Umfang der Darbietung zu geben, sei erwähnt, daß etwa 300 wertvolle Kunstgegenstände zusammenkommen werden.

Die Ausstellung, die unter dem Protektorat Seiner Eminenz des Erzbischofs Kardinal Michael Faulhaber steht, erfreut sich der tatkräftigen Förderung durch alle bayerischen Bischöfe. Die Durchführung des Unternehmens und die finanzielle Sicherstellung hat die Stadt München dankenswerterweise übernommen. Die sämtlichen bayerischen Staatsminister und die Direktoren der bayerischen Museen werden der Veranstaltung ihre Förderung angedeihen lassen. Die Geschäftsstelle der Ausstellung, die bis Ende September dauern wird, befindet sich im Residenzmuseum in München. Der Arbeitsausschuß setzt sich aus folgenden Kunsthistorikern zusammen: Geheimrat Dr. Philipp Maria Halm, Direktor Dr. Eberhard Hanfstaengl, Prälat Dr. Michael Hartig, Monsignore Dr. Richard Hoffmann, Direktor Dr. Friedrich Hofmann, Direktor Professor Dr. Georg Lill und Dr. Hubert Wilm. Die Ausstellung wird vom Junis bis September geöffnet bleiben.

Berichte aus dem Ausland

DIE BEIDEN GROSSEN AUSSTELLUNGEN IN SPANIEN

1. Die Weltausstellung in Barcelona

Zum ersten Male seit dem Weltkriege 1914/18 bietet in Europa die Weltausstellung in Barcelona allen bedeutenderen Staaten Europas und Asiens Gelegenheit zu friedlichem Wettbewerbe. Kaum eine andere Stadt ist dazu geeignet. Denn Barcelona nahm in den letzten Jahren einen überraschenden Aufschwung. Es hat sich zu einer Weltstadt entwickelt und zählt über 1 Million Einwohner. Die Altstadt bildet ein unregelmäßiges Sechseck, an dessen südöstlicher Seite der Hafen liegt. An den übrigen Seiten ist sie von breiten Ringstraßen, Rondas, eingefasst, welche die Stelle der niedergelegten Stadtmauern einnehmen. Auf dem höchsten Punkte, Monte Tabor, erhebt sich das Wunderwerk der Kathedrale, umgeben von mittelalterlich engen Straßen — der Brennpunkt der Altstadt. In ungeheurer Ausdehnung umschließt diesen Kern der alten Stadt das großzügig angelegte neue Barcelona, die Millionenstadt, mit kilometerlangen und breiten Avenuen, so der Paseo de Gracia oder die Avenida Alfonso XIII. Das Riesenterrain steigt sanft an bis zu den Höhen der Montana Pelada und des 532 Meter hohen Tibidabo. Hohe Neubauten begegnen an den großen Straßenzügen in prunkenden Fassaden oder in wunderlichen Formen, wie das »Haus ohne Ecken«. Ein markanter, fast über-

all sichtbarer Bau der Neustadt ist der Templo de la Sagrada Familia, ein seit 1882 nach den Plänen von Antonio Gaudi begonnener monumentaler Kirchenbau in neukatalonischem Stil, dessen Kosten aus Almosen und Stiftungen zusammengebracht werden. Die Kirche soll eine Länge von 110 Meter, eine Breite von 60 Meter, eine Höhe von 45 Meter erhalten und zwölf 110 bis 115 Meter hohe Türme bekommen. Wenn man diese beiden phantastischen Neubauten, das Haus ohne Ecken und die Kirche zur hl. Familie, betrachtet so ist man über dieses Gewirr von schwulstigen Formen, die im einzelnen betrachtet unserem Gefühl nicht weniger als schön vorkommen, aufs höchste verwundert. Man weiß nichts Rechtes mit ihnen anzufangen und kann sie gegenüber der großen Kunst spanischer Vergangenheit in keine Stilperiode eingliedern. Am meisten verwandt erscheinen die Formen der Monumentalkirche noch mit denen der Gotik; jedoch nach einem Besuche des Monserrat, des mächtigen nahe bei Barcelona gelegenen Bergstockes, der mit seinem weltberühmten Kloster fast isoliert aus der katalonischen Hügellene sich erhebt, wird es einem klar, welchem Ideenkreise diese Formen neukatalonischer Kunst entspringen. Die phantastischen Felsbildungen des Montserrat, die von ferne gesehen wie eine ungeheure Burg oder Kathedrale anmuten, mit ihren ausgesägten Gipfeltürmen, mit ihren Kuppeln und grolartigen Steininformationen sind ohne Zweifel als Vorbilder anzusehen.

An der Südseite der Stadt erhebt sich der Montjuich, 213 Meter hoch, ein isolierter Höhenzug mit Steilabfall zum Meere. Seine Höhe krönt das unzugängliche Castillo, während auf dem nordwestlichen abfallenden Teile umfangreiche Parkanlagen mit den Palästen der Weltausstellung entstanden sind. Auf einer Riesenfläche von 1 183 000 Quadratmeter sind die einzelnen Paläste und Pavillons der Ausstellung in imponierender Weiträumigkeit meisterhaft in die herrliche Parklandschaft gesetzt. Die Ausnützung des Terrains bis zur Höhe des Nationalpalastes zeigt von hoher Geschicklichkeit. Sie allein bietet die überraschende Möglichkeit, den weitaus größten und bedeutendsten Teil der Riesenausstellung gleich vom Eingang aus übersehen und würdigen zu können. Somit ist dadurch erreicht, daß das Gesamtbild der Weltausstellung in ihrer berückenden Schönheit und überwältigenden Majestät vor dem erstaunten Auge des Besuchers sich entrollt. Einer »Via triumphalis« gleich zieht sich die Gran via kilometerlang zur Ausstellung in gerader Linie. Eine Flaggengala mit Fahnen, Bannern und Wimpeln aller ausstellenden Nationen leitet die Prachtanlage der Ausstellung ein und endet in dem kreisrunden Riesenplatz der »Plaza de España«. Hohe kampanileartige Türme flankieren als Pylone den Eingang und ragen aus den im Viertelkreis sich ziehenden Säulenkolonnaden auf. Fast wird die Wirkung des Petersplatzes zu Rom in Berninis Arkaden lebendig. Dann führt eine breite Auffahrtstraße, begleitet von Blumenanlagen, Wasserkünsten, Flaggenmasten, Glaspylonen mitten hinein in den glanzvollsten Teil der Weltausstellung. An dieser Straße liegen die großen Industriepaläste, weiträumig hingelagert. Dann geht's hinauf terrassenförmig auf glänzenden Freitreppen zum krönenden Nationalpalast, dem Glanzstück der Ausstellung. Es ist für Spanien bezeichnend, daß der Stil dieses gewaltigen Prachtgebäudes mit seinen Türmen, Kuppeln und

Fronten aus einer Mischung spanischer Spätrenaissance mit Barock hervorgegangen ist. So sehr liegt diese Geschmacksrichtung auch heute noch trotz mancher Hinneigung zu Architekturen neuzeitlicher Prägung den Spaniern im Blute. Beinahe scheint es, als ob freilich in reicherer Durchbildung der Gesamtanlage der Wirkung des Eskorial vor uns auftauchen würde. Die Stimmung der Ausstellung wird abends und vollends bei Nacht gesteigert, wenn die feenhaften Beleuchtungseffekte beim Spiel der unerhört großartigen Wasserkünste sich entfalten.

Die Weltausstellung, die nach dem Kriege eines der bedeutendsten Unternehmen der Welt ist, teilt sich in drei Gruppen, nämlich Industrie, Sport und Kunst. Für die erstere sind nicht weniger als 11 große Paläste gebaut: Der Landwirtschaftspalast, dann die Paläste für Textilindustrie, Elektrizität und Kraftbetrieb, für das Kunstgewerbe, für die Buchdruckerkunst, die Projektionsindustrie, Chemie und Bekleidungsindustrie, für Verkehr und Transport. In der Sportsgruppe bildet den Kern das Stadion, dessen Galerien und Tribünen 60 000 Zuschauer fassen. Am Fuße der Haupttribüne liegt die 220 Meter lange Bahn für gerade Wettläufe, außerdem sind ein Tennisplatz vorhanden, 2 Pavillons für Ballspiele, Faustkampf, Fechten und Turnen, ein Wasserbecken für die Spiele des Wassersportes und schließlich noch ein Bauplatz für Pavillons der Sportgesellschaften.

Der Kunst (Archäologie und schöne Künste) dient der riesige Nationalpalast. Im Gegensatz zu den zwei anderen Hauptgebieten weist die Kunst keine internationale Beteiligung auf. Sie ist lediglich auf Spanien beschränkt. Nur im Palacio de Arte moderno finden sich einige Säle vom Ausland beschickt, jedoch ausgenommen von Deutschland. Die große Kunstaussstellung im Nationalpalast vereinigt ausschließlich Werke heimischer Provenienz. Wenn wirklich eine fremde Arbeit anzutreffen ist, so ist sie entweder für Spanien geschaffen oder sie steht im engsten Zusammenhang zur spanischen Kunst. Durch diese ungeheuer reichhaltige Kunstaussstellung alter spanischer Kunst bedeutet das Jahr 1929/30 einen hohen Gewinn für Reisende, insofern als all die unerhörten Schätze der großen spanischen Vergangenheit hier vereint sind und man sie mühelos besehen kann. Kirchen, Klöster, Museen, Paläste, Privatpersonen haben sich zusammengetan, um diese glänzende Sammlung zustande zu bringen. Aus dem Dunkel der Klausuren und aus der Verschlossenheit des Privatbesitzes sind Meisterwerke zutage gefördert, die man zu einer anderen Zeit niemals zu Gesichte bekommen hätte. Verschwenderischer Reichtum und verwirrende Fülle sind der Grundzug dieser Ausstellung. Das bedeutet einen Vorzug, ist aber auch ein Fehler. Ein »Weniger« wäre hier sicher mehr gewesen. Die Ausstellung leidet zweifellos darunter, daß Gegenstände allerersten Ranges, die eine einsame Aufstellung verdient hätten, um sie für sich besser würdigen zu können, unter der Fülle ihrer Nachbarschaft untergehen. Auch die Art der Aufstellung entspricht da und dort nicht den heutigen Anschauungen und Techniken. So ist es für unser Gefühl verletzend, wenn z. B. inmitten edelster hochgotischer Kunst mit Schöpfungen von allergrößter Bedeutung ein Prunkwagen des Rokoko mit Pferden bespannt und von Trabanten geführt sich erhebt. Auch sonst bewegt sich die Anordnung der einzelnen Ausstellungsgegenstände in einem Fahrwasser, das

für uns längst überwundener Standpunkt ist und etwa vor 50 Jahren möglich gewesen wäre.

Bei der Ausstellung der Gegenstände, die sich über mehr als 40 Säle in zwei Stockwerken des Palacio verteilen, zeigt sich das Bestreben, die chronologische Reihenfolge innezuhalten, so daß der Besucher, erst einmal des verwirrenden Eindruckes der Fülle Herr geworden, die Entwicklung der gesamten spanischen Kunst vom Altertum an bis in die Neuzeit verfolgen kann. Sicherlich ist es auch für den Durchschnittsbesucher lehrreich, in einzelnen bühnenartig dargestellten Gruppenbildern die wichtigsten Ereignisse der spanischen Geschichte von den ersten Anfängen, den Iberen, an bis zur Gegenwart vorgeführt zu sehen. Um diese Vorführungen herum sind dann in den einzelnen Sälen Kunstwerke aus der betreffenden Zeitepoche vorgeführt. Naturgemäß kommt die Architektur am schlechtesten weg. Sie ist lediglich durch große Nachbildungen romanischer Kirchenportale und durch Modelle von mozarabischen Kirchen in Gips vertreten. Die Malerei führt beginnend von romanischen für Spanien so typischen Altarfrontalen über eine Menge zart empfundener früh- und hochgotischer Madonnen und Heiligenbilder zu den glänzendsten Meisterleistungen des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Die Säle, welche diese Zeit beherbergen, bringen zweifellos den Höhepunkt in ihren Kunstschöpfungen, die sich um das Bühnenbild der glänzenden Audienz von Christoph Columbus am Hofe der katholischen Majestäten, Ferdinand und Isabella, gruppieren. Die Blütezeit spanischer Malerei im 16. und 17. Jahrhundert ist verhältnismäßig spärlicher vertreten; sie ist dafür besser in der Ausstellung von Sevilla, wie wir später sehen werden, zur Vorführung gelangt. Einzelne Meister, wie z. B. el Greco können aber in ihren schönsten Bildern genossen werden. Goya zeigt sich in trefflichen Porträts; und von der Gegenwart, wenn auch der älteren Generation, haben die großen Künstler Alvarez de Sotomajor, Anglada Camarosa, Ignacio Zuloaga und Manuel Benedito je einen besonderen Saal für ihre in wunderbarer Farbenpracht schwebenden Werke.

Die Skulptur dehnt sich beginnend von iberischen frühen Denkmälern über römische und griechische Werke aus und steigert sich zu außerordentlicher Buntheit und Vielseitigkeit im Mittelalter. Überwältigend reich ist hier das Kunstgewerbe. Die Goldschmiedekunst führt wohl das Kostbarste und Prätigste auf, was jemals in der christlichen Welt geschaffen worden ist. Auserlesene Werke aus den Schätzen der Kathedralen und aus den Klausuren der Klöster sind hier ausgestellt, Elfenbeinarbeiten der arabischen und frühromanischen Zeit, kirchliche Geräte in Treibarbeit mit Emaillen und Edelsteinen aufs reichste besetzt. Köstliche Proben decken die Bedeutsamkeit der spanischen Keramik auf, wie auch die Miniaturmalerei durch alle Jahrhunderte in herrlichen Beispielen vertreten ist. Eine große Reihe von Sälen ist mit wundervollen Gobelins geschmückt, dem berühmten und vielbeneideten Kunstbesitz des Landes. Von gerade strotzender Pracht sind die Goldschmiedearbeiten kirchlicher Geräte und die Textilien der Priestergewänder des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der Palast der modernen Kunst, bestehend aus Zentralbau und Flügeln, führt Werke der Skulptur, Malerei und Gravüre vor. Weitaus den Löwenanteil nimmt die Malerei, namentlich auch

gegenüber der Plastik für sich in Anspruch. Wenn auch andere Staaten, wie Frankreich, Portugal, Holland, Tschechoslowakei, Österreich usw. sich an der Gemäldeausstellung beteiligten, so stehen sie doch an Zahl der Werke weit hinter Spanien zurück. Unter den Werken spanischer Meister fällt vor allem das Monumentalgemälde »La Tentation de Buda« auf, ein phantastisches farbenglühendes Gemälde des schon öfters prämierten Madrider Malers Edouardo Chicharro y Agüera, ferner ein vortreffliches Landschaftsstück »Die untergehende Sonne«, phantastische Berglandschaft mit Gebirgssee von Angel Andrade Blazquez, weiterhin das lebensvolle Bild »Die Zigarrenarbeiterinnen«, gefertigt von dem Sevilaner Meister Gonzalo Bilbaro y Martinez. Von heiterer Farbwirkung ist das schöne Bild »Der Frühlingstanz« von dem Madrider Maler Maria de los Angeles Lopez Roberts. Herbe Farbentöne führt ein Porträtstück von Antonio Ortiz Echague vor; eine eigene Farbtechnik im zartesten Kolorit zeigt der »regnerische Tag« von Franzisko Ribera Gomez, wie auch das Sujet »Blühende Mandelbäume« von Rusinol Prats oder eine Ansicht der Sierra Quadarrama von Rubio Verano-Aguirre, ferner ein lebenswürdiges Blumenstück von San Castano u. a. Christliche Kunst ist verhältnismäßig sehr selten vertreten. Eine gute Leistung ist die hl. Familie von dem Maler Pedro Segimon y Cisa aus Barcelona.

Der Missionspalast beherbergt die Missionsausstellung, in der größtenteils Gegenstände aus der während des hl. Jahres in Rom 1925 stattgehabten Ausstellung figurieren. Die Wirkung dieser Ausstellung fällt gegenüber der römischen stark ab. Abgesehen davon, daß die Ausstellung des Anno santo in Rom in viel großzügigerer Weise arrangiert war, so verliert auch der Umstand, daß diese Ausstellung sich gleichsam zu den Füßen des regierenden Missionspapstes ausbreitete, dem Unternehmen eine weit größere Bedeutung.

Eine besonders ansprechende Sehenswürdigkeit der Weltausstellung, die namentlich uns Nordländer interessiert, ist das sogenannte spanische Dorf, der Pueblo Español. Eigentlich ist es viel mehr als ein Dorf, eher eine Provinzstadt mit Kirche, Kloster, Rathaus, mit Werkstätten, Läden, Gasthäusern, mit sieben Plätzen, mit nicht weniger als 30 Gassen, kurz und gut eine für Spanien ganz besonders typische Anlage einer kleineren Stadt. Was der malerischen Wirkung dieses spanischen Dorfes ganz besonders zugute kommt, das ist die äußerst geschickte Ausnützung des Terrains. Dazu kommt noch, daß die einzelnen Gebäulichkeiten nicht etwa nach Art von Baracken oder Buden flüchtig errichtet sind, vielmehr äußerst sorgfältig in Stein erbaut sind. Wir treffen Partien an, die eine Fundgrube für jeden Künstler bedeuten. Der Pueblo Español ist außerdem eine malerische Darstellung des spanischen Lebens auf dem Lande in seiner Kunst und in seinem alten Handwerk. Es kann die Ausübung des Handwerkes dort betrachtet werden. Auch werden dort die berühmten Tänze aus verschiedenen Gegenden Spaniens, Volksfeste, historische Umzüge, Spiele und Trachtenfeste vorgeführt. Was aber den modernen Menschen beim Besuche dieser interessanten Kleinstadt am meisten behagt, das ist der Umstand, daß er mit der Betrachtung einer alten Stadt auch in lockender Weise allen Komfort der Neuzeit vor sich ausgebreitet sieht, den er überall genießen kann.

Bei den freundschaftlichen Beziehungen zwischen

Spanien und Deutschland ist es nicht überraschend, daß sich Deutschland als erstes Land bereit erklärte, sich an dieser großen Gewerbeschau in würdiger Weise zu beteiligen. Trotz der beschränkten Mittel sind in Barcelonas Weltausstellung nicht weniger als 280 deutsche Firmen vertreten. Wenn auch andere Länder eine zahlenmäßig höhere Beteiligung an der Weltausstellung nachweisen können, so ist doch andererseits zu bedenken, daß die deutsche Ausstellung keine Massenschau sein soll, sondern eine Schaustellung industrieller Höchstleistungen bringen soll, mithin als eine Qualitätsausstellung angesehen sein will. Infolge schwieriger wirtschaftlicher Verhältnisse ist das Deutsche Reich nicht imstande gewesen, einen eigenen Palast zu errichten, in dem die Gesamtaufstellung seiner Erzeugnisse hätte untergebracht werden können. Durch das Entgegenkommen der spanischen Ausstellungsleitung ist es jedoch ermöglicht worden, daß Deutschland sich im bedeutenden Umfange mit einer insgesamt belegten Fläche von über 16 000 Quadratmeter an der Weltausstellung beteiligen konnte. Deutschland ist daher auch dank der Mannigfaltigkeit seiner Produktion in allen Fachpalästen vertreten. Mußte man auch auf einen eigenen Ausstellungsbau verzichten, so war doch die Anlage des weniger kostspieligen Baues eines Repräsentationspavillons, nämlich des deutschen Ehrenpavillons an den Triumphsäulen der Avenida Reina Maria Christina, möglich. Dank seiner vorzüglichen Lage ist dieser Pavillon das Ziel unzähliger Ausstellungsbesucher. Er stellt als Ganzes ein neuartiges zum Teil offenes zum Teil überdecktes Raumgefüge dar. Seine Wirkung beruht auf dem sorgfältigen Aufbau und der eigenartigen Anwendung des Materials wie auch auf der Einfachheit und Größe seiner Form. Der Flachbau ist 60 Meter lang, 3 Meter hoch und aus dreierlei Marmor, Metall und riesigen feingeschliffenen Glaswänden hergestellt, ein Werk des bekannten rheinischen Architekten Mies van der Rohe. Wir bewundern die Einfachheit dieses Zweckbaues, dem trotz aller Schlichtheit in der Linienführung hohe dekorative Wirkung und anziehender Reiz innewohnen. An den heißen Barceloner Sommertagen laden zwei Marmorbecken mit blühenden Wasserpflanzen zum Verweilen ein. Inmitten der herrlichen Gartenanlagen des Montjuichberges ist dieser deutsche Pavillon von ganz besonderem Gepräge.

Der ganz in der Nähe gelegene Maschinenpalast birgt die Ausstellung der Farbindustrie. Im Mittelpunkt der Textilschau steht die deutsche Sonderausstellung »Die deutsche Seide«, veranstaltet vom Verein der deutschen Seidenwebereien und der deutschen Plüsch- und Samtfabrikanten in Krefeld. Es war im allgemeinen eine Kühnheit, gerade in Spanien als dem Zentrum der Textilindustrie eine solche Sonderschau zu veranstalten. Trotzdem blieb der Erfolg nicht aus. Die Seidenschau wird umrahmt durch Sonderveranstaltungen der größten deutschen Kunstseidenproduzenten J. P. Bemberg-Barmen, Agfa-Berlin, Vereinigte Glanzstofffabriken-Elberfeld.

Als einziger deutscher Ausstellungsbau, der architektonisch selbständig in die Erscheinung tritt, ist der Pavillon der deutschen Elektrizitätswirtschaft. Unter den formbewegten und in den prunkenden Architekturen der Renaissance und des Barock gehaltenen Palästen und Pavillons nimmt sich der einfach

kubische Würfel dieses deutschen Baues in seinem schmucklosen Ernst eigenartig aus. Sein Inneres gibt den Besuchern der Weltausstellung eine Übersicht über die deutsche Großkraftwirtschaft.

Unbedingt aber ist die größte Sehenswürdigkeit der deutschen Beteiligung die deutsche Kunstgewerbeschau im architektonisch einzigartigen Palacio de Artes industriales. Hier stellt die Staatliche Porzellanmanufaktur Berlin im Verein mit namhaften Porzellanfabriken Süddeutschlands eine Auswahl ihrer Erzeugnisse aus. Unter künstlerische Porzellane mischen sich solche für den Hausgebrauch und für technische Zwecke. Eine Sondergruppe von alten und modernen Porzellanen zeigt künstlerische Handmalerei, darunter das sogenannte Robinson-Service von Professor Richard Seewald, das in seinen 77 Teilen malerische Szenen aus dem Leben Robinson Kruoes vorführt. Dieses Service ist auf Veranlassung der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin eigens für die Weltausstellung angefertigt und hier zum erstenmal ausgestellt worden.

Hochinteressant ist ferner die deutsche Spielzeugschau im Rahmen der Kunstgewerbeausstellung, die alt und jung gleich interessiert. Im graphisch Palast führt der Verein deutscher Offset- und Steindruckereibesitzer Leipzig ganz mustergültige Beispiele für Buch-, Kunst- und Bilderdruck vor.

Außerdem ist noch zu erwähnen, daß der Landwirtschaftspalast eine deutsche Abteilung birgt. Neben der deutschen Maschinenmesse ist hier auch eine Saatgutschau anzutreffen.

Auch außerhalb des Rahmens der Gruppenausstellung ist da und dort die Leistungsfähigkeit der deutschen Industrie zu finden. In dem großen Festsaal im 1. Stocke des Palacio Nacional, der 20 000 Menschen faßt, ist die Riesenkonzertorgel deutsches Erzeugnis. Desgleichen die gewaltigen Dynamos, welche die zur nächtlichen Illumination erforderlichen Strommengen liefern.

2. Die Sevillaner Ausstellung

Wer Spanien bereist, muß vor allem auch Andalusien besuchen mit seiner Metropole, der heiteren Stadt Sevilla. Sagt doch ein altes spanisches Sprichwort: »Wer Sevilla noch nicht gesehen hat, hat noch kein Wunder gesehen.« Seit 1912 ist der berühmte Park Maria Luisa an der Südwestecke des Prado de S. Sebastian im Osten der Stadt in der Nähe des Guadalquivir zum Ausstellungspark der Ibero-Amerikanischen Ausstellung 1920/30 umgewandelt worden. Bevor man zum Haupteingang gelangt, passiert man den prachtvollen Palast Santelmo mit seinem wunderbaren Barockportal und von einem herrlichen Park umfaßt, der 1897 von seiner letzten Besitzerin, der Herzogin von Monpensier, dem Erzbischöflichen Stuhle vermacht worden ist. Dann zieht man an dem mächtigen zweistöckigen Barockbau der Tabakfabrik vorbei und sieht bereits die beiden wirkungsvollen 82 Meter hohen Türme des Palacio Zentral auf der Plaza de España aufragen.

Der Geländeumfang der Ausstellung beträgt nicht weniger als 134,3 ha, der Umfang der Plaza de España allein 5 ha, die fahrbaren Wege erreichen eine Gesamtlänge von 12 Kilometer. Eine Übersicht über die einzelnen Ausstellungsgebäude zeigt, daß die Traditionen altspanischer Baukunst, die namentlich für den Süden des Lan-

des typisch sind, im allgemeinen eingehalten worden sind. Es ist bezeichnend für Spanien, daß man sich nirgends dazu verstanden hat, einen ausgesprochenen Stil neuzeitlicher Prägung zu wählen. So führt der Palast der alten Kunst an der Plaza de America die Grundzüge des mudenjarischen Stiles vor. Der große Hauptpalast an der Plaza de España ruft in seinen gewaltigen im Halbkreis sich vom Mittelbau aus ziehenden Flügelanlagen bis zu den großen Ecktürmen die Erinnerung an den gewaltigen Trocaderoopalast zu Paris unwillkürlich wach. Freilich wirken noch stärker als dort maurische Reminiszenzen nach, vor allem in der Verwendung der Azulejos als Dekorationsmotiv wie der Säulenkolonnaden, während in den Turmlösungen die Anlehnung an den spanisch-portugiesischen Barock deutlich erkennbar ist. Von ganz besonderem Reiz ist die Lage der Ausstellung insofern als das Gelände unmittelbar am Guadalquivir sowie längs des Kanals de Alfonso XIII. mit der Stadt Sevilla und ihrer ewig jungen Giralda als wirkungsvollen Hintergrund zu den schönsten Partien Sevillas zählt. Dazu kommen noch die zauberhaft schönen Parkanlagen mit ihren subtropischen Baumgruppen und düftespendenden Ziersträuchern.

Die Ausstellung selbst soll einen zusammenfassenden Überblick über die Geschichte Spaniens, Portugals und Amerikas bilden. Dieser Überblick ist in einer Schaustellung der landwirtschaftlichen, industriellen und der Handelsreichtümer von 22 Staaten gegeben, die an ihr beteiligt sind. Er ist ferner niedergelegt in einer glänzenden Darbietung der Kunstentfaltung des Landes. Sevilla als der Sitz des Indienarchivs und der Ausgangspunkt der wichtigsten Indienfahrten ist ferner auch der würdigste Rahmen für die historische Ausstellung der spanischen Kolonisation in Amerika. In den Sälen der Ausstellung gewinnt der Laie einen lehrreichen Überblick über den Verlauf der Entdeckungen, der Kolonisation, der Kulturfortschritte, über die Anfänge des freien Handels und die Beziehung des Mutterlandes zu den amerikanischen Tochterstaaten. Sevilla ist hierfür der gegebene Ort, da gerade diese Stadt heute noch die Erinnerungen an die großen Entdecker und Eroberer an einen Columbus, Cortéz, Pizarro und Almagro bewahrt.

In glänzenden Pavillons findet die Ausstellung für alte Kunst eine einzigartige Gelegenheit, auf kirchlichem Gebiete die fabelhaften Kunstaltertümer der Kathedralen und Klöster in Arbeiten der Goldschmiedekunst, in Gewändern, Wandbehängen und Miniaturen, dann die Herrlichkeiten der Museen in auserlesenen Stücken der Malerei, in Waffen, Porzellanen, Gobelins, endlich auch die Schätze des königlichen Hauses Spaniens, die selten der Öffentlichkeit zugänglich gewesen sind, kennenzulernen. Dabei ist namentlich die historische Abteilung für Malerei in ihren hervorragenden Gemälden der großen spanischen Schule vom 16. bis zum 19. Jahrhundert in ihren Hauptvertretern äußerst übersichtlich gezeigt. Die Ausstellung von Gemälden, die u. a. besonders el Greco, Velásquez, Ribera, Murillo, Zurbarán bis zu Goya, dem Erstling der Modernen, vorführt, gibt hier ein noch geschlosseneres Bild als die Weltausstellung in Barcelona. Die Ausstellung der modernen Kunst ist der Malerei, Bildhauerei und der Architektur unserer Zeit gewidmet. Sie ist interessant wegen ihrer Beziehung zur modernen Baukunst Amerikas, wie sie in den

Pavillons der überseeischen Staaten, Argentinien, Bolivia, Brasilien, Chile, Columbien, Cuba, den Vereinigten Staaten, Mexiko, Peru, Venezuela, Uruguay, der Dominikanischen Republik zum Ausdruck kommt. Alle diese Staaten haben permanente Gebäude.

Die Besichtigung der Buchausstellung darf nicht vergessen werden. Sie zerfällt in vier große Abteilungen: Historische Ausstellung mit Inschriften und Codices, Dokumenten über Amerika, Entwicklung der Papierherstellung von der Papiermühle des 12. Jahrhunderts bis zu dem modernsten Verfahren, die Geschichte des Einbandes und der Buchdruckerkunst. Die 2. Gruppe umfaßt die graphischen Künste als solche: Hebräische und christliche Druckerei in Spanien und Portugal, Holzschnitt, Stahlstich, Ätzung, Plakate. Die Bibliothek bietet drittens in stattlichen Einbänden die Hauptwerke zur Geschichte und Literatur Spaniens und Sevillaner Drucke über Amerika. Die 4. Ausstellung ist schließlich dem Buchhandel, den Zeitschriften, der Illustrierten und der Tagespresse gewidmet.

Die Ausstellung für Fremdenverkehr ist besonders praktisch und zweckmäßig, da hier der Besucher alle Mittel und Auskünfte zur Erleichterung des Besuches spanischer Städte vorfindet, mit besonderer Berücksichtigung der andalusischen Städte.

Getreu der Absicht, daß die Sevillaner Ausstellung ein beständiges Fest voll strahlenden Lichtes und leuchtender Farben, würdig der Sonnenstadt Sevilla sein soll, feiern die Beleuchtungseffekte nachts feenhafte Triumphe. Es ist interessant, diese Beleuchtungskünste in Sevilla mit denen der Weltausstellung von Barcelona zu vergleichen. Während in Barcelona ohne Zweifel künstlerisch abgeklärte Effekte in beständig wechselnden Farbenskalen herrschen, begegnet in Sevilla eine für unsere Begriffe etwas zu aufdringliche grelle Buntheit. Über Straßenzüge sind elektrische vielfarbige Girlanden gespannt; die einzelnen Paläste und Pavillons sind über und über in ihren architektonischen Linien und Konturen mit elektrischen Beleuchtungskörpern besetzt. Der überraschende Lichtzauber bei Barcelona muß hier in Sevilla Beleuchtungskünsten weichen, die sicherlich auf einer künstlerisch niedrigeren Stufe stehen. Trotzdem werden namentlich in den stillen Parkbeständen Wirkungen hervorgerufen, die an Tausendundeine Nacht erinnern und deren hohen Virtuosität wir unsere Bewunderung nicht versagen können. Wasserspiegel werden von unten her zaubervoll beleuchtet, duftende Orangenbäume, Gruppen von Riesenpalmen und all die sinnverwirrende Blütenpracht von Ziersträuchern werden in fabelhafte Farbenskalen getaucht. Trotzdem manches für uns kühlere Nordländer befremdend wirkt, so muß doch, der Eigenart Süspaniens Rechnung tragend, die Sevillaner Ausstellung als ein bedeutendes Ereignis eingeschätzt werden.

Richard Hoffmann

EINE AUSSTELLUNG ZEITGENÖSSISCHER SIZILIANISCHER SAKRALE-KUNST IN PALERMO

Das überall wiedererwachende Interesse für die Aufgaben der christlichen Kunst beginnt auch im fernen Süden, der sich in überliefertem Besitz zu genügen schien, erfreuliche Früchte zu zeitigen.

Die Periode der Vernachlässigung und Gleichgültigkeit ist endgültig überwunden. Zum ersten Male seit langen Jahrzehnten haben sizilianische Künstler in der Rotunde und den Galerien des Teatro Massimo in Palermo eine Ausstellung christlicher Kunst veranstaltet, die unter dem Patronate des Kardinals Lavitrano steht. Die stark besuchte Kunstschau vereinigt Gemälde, Skulpturen, Dekorationen, während die Architektur noch zurücksteht, und darf im ganzen als wohl gelungen bezeichnet werden. Besondere Hervorhebung verdienen die Gemälde von Ant. Guarino: eine große Tafel der hl. Rosalie, der Schutzpatronin von Palermo, vornehm in der Auffassung und wohlwogen in Zeichnung und Farbenverteilung, sowie ein figurenloses, schwermütiges »Golgotha«. Von Alfonso Amorelli stammen eine Grablegung und eine feinsinnig empfundene Madonna; die Madonnen von Eustachio Catalano betonen das Religiöse stärker. Von den sonstigen Malern nennen wir noch G. De Caro, P. Rizzo, G. Morici (Gefangennahme Jesu), L. Della Selva (Triptychon »Pietà«) als besonders günstig vertreten. Die Plastik findet in B. Delisi (Kommunikantin), B. D'Amore (Christus), S. Cottone (Don Bosco mit den Kindern), N. Gerari (Der ungläubige Thomas), A. Bonfiglio (Pietà) begabte und vielversprechende junge Kräfte. Sehr schöne Glasmalereien stellt P. Bevilacqua aus; auch die altberühmte, in Vergessenheit geratene künstlerische Schmiedeeisenarbeit hat in G. Rutelli einen selbständigen Fortsetzer zu nennen.

Fritz Rose

Neue Kunstwerke

KOMMUNIONSCHALEN FÜR LAIEN

Die hl. Kongregation »de disciplina sacramentorum« hat im Novemberheft 1929 der »Acta Apostolicae Sedis« (XXI, 631 ss.) eine umfangreiche Instruktion »über die Verwaltung der Sakramente« erlassen. Dort wird nun auch ein neues liturgisches Gerät, eine »patina« für den Empfang der Kommunion der Gläubigen vorgeschrieben. Wir bringen die drei darauf Bezug habenden Abschnitte nach der deutschen Übersetzung im »Amtsblatt des Bistums Limburg« (1930, Nr. 1, S. 7) wörtlich:

»5. Bei der Austeilung der hl. Kommunion an die Gläubigen soll außer dem von den Rubriken des Missale, vom Rituale und dem Caerimoniale Episcoporum vorgeschriebenen weißen Kommunions-tuch eine Platte (patina) aus Silber oder vergoldetem Metall, die aber auf der Innenfläche keinerlei erhabene Verzierungen haben darf, benützt werden, die die Gläubigen selber unter das Kinn halten; ausgenommen wenn ein assistierender Priester oder Diakon die Patene den Kommunikanten unter das Kinn hält, wie es bei der Austeilung durch einen Bischof oder einen Prälaten mit Pontifikalrechten oder beim feierlichen Hochamt der Fall ist.

6. Die Gläubigen sind darauf aufmerksam zu machen, daß sie beim Halten dieser Platte unter das Kinn und beim Weitergeben an den Priester oder den Nebenmann sie nicht in einer Weise neigen oder umkehren, daß etwaige Hostienteilchen abfallen und verstreut werden.«

Diese Einrichtung, die seit einigen Jahrzehnten in einzelnen Diözesen schon eingeführt war, wird nun für alle Diözesen vorgeschrieben und ist auch

schon in einzelnen deutschen Diözesanblättern verordnet.

Es handelt sich nun darum, für dies neue liturgische Gerät eine entsprechende schöne Form zu finden. Bedingt ist eine flache, unverzierte, leicht reinigungsfähige Platte aus Edelmetall, die ohne Schwierigkeit unter das Kinn zu halten ist, aber auch von einem zum anderen gereicht werden kann, ohne daß sie herabfällt.

Der bekannte Goldschmied Karl B. Berthold in Frankfurt hat nun eine solche Kommunionsschale zu formen gesucht. Er gibt der runden oder ovalen Platte aus vergoldetem Silber eine leichte Schweifung. Bei zwei Modellen setzt er einen Fuß unter. Schöner und praktischer aber ist noch die zweite Form. Auf ganz niederen Füßen ruht die Schale, an der zwei gerade oder gebogene Ebenholzgriffe ansetzen. Diese Griffe erleichtern das Weitergeben von einer zur andern Person außerordentlich, ohne daß die Innenseite der Schale berührt zu werden braucht. Es wäre zu wünschen, daß bei Einführung dieses neuen kirchlichen Gerätes von vorneherein schlecht geformte Modelle ausgeschlossen bleiben. Georg Lill

Personalnachrichten

Am 7. Januar 1930 starb nach schwerem Leiden Dompropst Dr. Arnold Middledorf in Köln. Er war seit 1920 Vorsitzender der »Tagung für christliche Kunst« und hat in dieser Vereinigung durch sein vornehmes konzilientes Wesen und durch seinen aufgeschlossenen Sinn für eine qualitätsvolle, neuzeitliche und doch echt kirchliche Kunst Wesentliches für das Verständnis und die Entwicklung christlicher Kunst in Deutschland beigetragen.

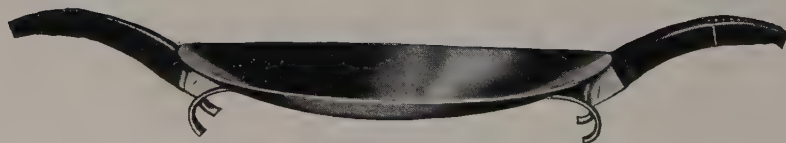
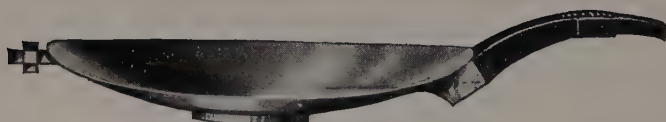
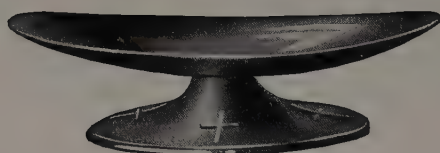
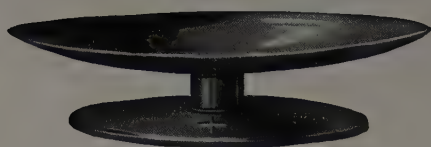
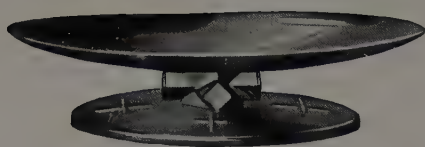
Am 4. Februar 1930 starb an einer heimtückischen plötzlichen Krankheit in Düsseldorf-Calcum Pfarrer Dr. Heinrich Saedler. Viele Jahre schenkte er sein besonderes Interesse katholischer Literatur und Kunst. Sein Pfarrhof war ein stiller Ruheort gepflegter katholischer Geistigkeit. In den letzten Jahren hat er sich ein besonderes Verdienst um die Ausbreitung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« in den Rheinlanden erworben, indem er unentwegt den Gedanken einer allgemein deutschen Gesellschaft mit einer beweglichen Dezentralisation aufnahm. In mehreren Schriften veröffentlichte er auch seine Studien über deutsche und christliche Kunst.

Am 26. April 1930 verstarb zu München Dr. Paul Markthaler, ein vielversprechender junger Priester-Gelehrter. Sein Spezialgebiet war christliche Archäologie. Besonders bekannt machte er sich durch seine vorbildlichen Ausgrabungen der alten Abtei Farfa in Mittelitalien. Auch für unsere Zeitschrift war er als römischer Korrespondent gewonnen, als er unvermutet rasch, erst 30 Jahre alt, von einer Lungenkrankheit dahingerafft wurde.

Ebenso unvermutet rasch starb im Januar 1930 der bekannte Salzburger Maler Prof. A. Faistauer. Über sein bedeutungsvolles Wirken werden wir noch gesondert berichten.

Am 7. April 1930 feierte Prof. Franz Rank in München seinen 60. Geburtstag. Neben vielen profanen Bauten stammen von ihm auch mehrere Kirchen im Stile eines neuzeitlichen Barocks mit oberbayerischem Einschlag.

Am 9. April 1930 wurde Prälat Domdekan Dr. Friesenegger in Augsburg 75 Jahre alt.



KARL BORROMÄUS BERTHOLD-FRANKFURT A. M.
SILBER-VERGOLDETE KOMMUNIONSCHALEN FÜR LAIEN

Als eifriger Forscher und Sammler schwäbischer Kunst wie als Vorsitzender der Diözesangruppe der »Deutschen Gesellschaft« hat er sich besondere Verdienste in seiner Diözese um die christliche Kunst erworben.

G. L.

WEIHBISCHOF DR. SENGER SIEBZIG JAHRE

Wenn wir heute in einer etwas ungewöhnlichen Weise das Bild einer einzelnen Persönlichkeit an die Spitze des Heftes stellen, so hat dies einen doppelten Sinn: einmal wegen der individuellen Bedeutung dieser Persönlichkeit und dann wegen des symptomatischen Wertes der Lebensarbeit dieses Mannes für unsere Zeit.

Die kirchliche Kunst hat im Leben und Sorgen der Kirchenfürsten seit der Säkularisation eine verhältnismäßig sehr geringe Rolle gespielt. Wenn man zum Vergleich etwa die Zeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts heranzieht, wo die kirchliche Kunst bei manchem der Päpste, Bischöfe und Prälaten die Sorge um wesentliche religiöse Aufgaben fast in den Hintergrund treten ließ, wird man die andere Zeitstellung in ihrer doppelten Problematik fühlen, auch ohne daß den Hirten des 19. Jahrhunderts, die ganz andere Nöten zu stillen hatten, ein Vorwurf daraus gemacht werden soll. Die historische Konstatierung dieser Tatsache wird man jedoch hinnehmen müssen.

Eine Änderung dieser Stellungnahme läßt sich seit einigen Jahrzehnten deutlich, wenn auch langsam merken. Es sei nur der Namen eines Bischofs Keppler genannt. Die Gefahr bei der Stellungnahme einzelner führender hoher Geistlicher zur Kunst — man denke an Männer wie die Prälaten Bock, Schneider, Schnütgen —, lag nur immer in der zu starken Beschränkung auf die historisch-traditionelle Seite der christlichen Kunst. Auch Weihbischof Dr. Senger kommt ursprünglich von dieser Richtung. Man muß einmal eine seiner Führungen durch »seinen« Bamberger Dom, durch »seine« Domschatzkammer mitgemacht haben, um zu fühlen, wie dieses impulsive, bewegliche Temperament mit innerster leidenschaftlicher Hingabe die liturgisch-sakrale Bedeutung der Kunst der Vergangenheit erfaßt hat. Wie das sprüht und in der Fülle des Wissens sich fast überstürzt, wie auch eine sarkastisch-aggressive Art, die jede wirkliche oder vermeintliche Anfeindung, Verkenning oder falsche Auslegung »seiner Kinder« als persönliche Kränkung betrachtet, dabei zutage tritt.

Doch gerade diese Liebe zu »seinem Dome« führte ihn über die antiquarische Einstellung hinaus. Warum der Dom früher ein lebendiges Kunstwerk war und dann hundert Jahre ein Museum, aber keine Kirche — wie er häufig selbst sagt — diese Fragestellung ließ ihn die Idee der Erneuerung der Ausschmückung des Domes aufgreifen. Sein gnädigster Herr, Erzbischof Jakobus von Hauck, der selbst Sinn und Interesse für Kunst besitzt, hat neidlos seiner Eigenart freie Bahn gelassen. So konnte sich seine ganze Energie und Zähigkeit auf die Erneuerung des Domes richten, nicht im Sinne einer veralteten Rekonstruktion des einmal Gewesenen, sondern im Geiste der früheren Bamberger Bischöfe, die jedesmal ihrer Zeitgesinnung und Zeitform die Tore öffneten, allerdings mit den Mitteln höchster Qualität, so daß sie selbst Protestanten wie Sandrart und Giescker zur Erneuerung ihres Domes beriefen,

weil sie allein auf deutschem Gebiete den Stil Berninis zu verkörpern wußten. So ist fast ausschließlich auf Einfluß Weihbischof Sengers neuer Geist in den alten Dom eingezogen. Neuzeitliche Kunst durfte dort, wo sie am Platze war, auch in dieser ehrwürdigen Umgebung sich zeigen. Diese aktive und positive Stellung ist das Hervorragende und Vorbildliche an der Tätigkeit Weihbischof Sengers. Trotz seiner siebzig Jahre, die man dem geistig wie körperlich Ungebrochenen nicht anmerkt, schweben ihm weitere, schon längst gehegte Pläne für eine baldige Verwirklichung vor. Bei einer Ministerialsitzung, an der Verfasser dieses vor einigen Wochen teilnahm, wurden Pläne auf weitere Ausgestaltung des Chores mit farbigen Fenstern, liturgische Orientierung des Langhauses nach Osten, Verlegung des Kaiser-Heinrich-Grabes, Verlegung der Sängertribüne, Ausbesserung der Türme, den dringend nötigen Schutz für die einzigartigen Domsulpturen, Anlegung einer Bischofsgruft im Westchor und noch viele kleinere Dinge gründlichst besprochen. Wir bringen dem verdienstvollen und innerlichst von seiner Sendung ergriffenen Siebziger, der als eine besonders ihm zugewiesene Aufgabe die Verherrlichung Gottes an dem Orte seiner priesterlichen Tätigkeit betrachtet, als unseren herzlichsten Geburtstagswunsch entgegen, daß er in voller Frische, trotz der schwierigen finanziellen Zeiten, die Vollendung all seiner liebevoll gehegten Pläne um den Bamberger Dom erleben möge. Georg Lill

Forschungen

DAS HAUS DER RITTER VON RHODOS AM FORUM DES AUGUSTUS IN ROM

Schon in sehr früher Zeit begann man in Rom in den gewaltigen, dem Verfall ausgesetzten Bauten der Kaiserfora und der Tempel Steine zu brechen. An geeigneten Stellen entstanden Kirchen und Klöster auf den Ruinen, die allmählich verschüttet wurden, und mit ihnen schwand auch die Erinnerung an dieselben. Die Legende überwucherte sie wie der Efeu und der wilde Wein. Gerade die Kaiserfora hatten am meisten unter diesem Wechsel zu leiden; nahmen sie doch im Herzen der Stadt Rom den Raum ganzer Stadtteile ein. Die Überbauung währte bis in das vergangene Jahrhundert, bis 1870 zum ersten Male der Gedanke auftauchte, diese beredten Zeugen römischer Geschichte und Kultur wieder freizulegen und so eine Merkwürdigkeit zu schaffen, die einzig in der Welt dastehen dürfte.

Der bedeutende Kliniker und Senator Guido Baccelli war der eifrigste Verfechter dieses großartigen Gedankens, dessen Verwirklichung teils an den sehr hohen Kosten der Enteignung, teils auch an Schwierigkeiten auf innerpolitischem Gebiete scheiterte. Die Idee, die bereits in Plänen usw. festgelegt war, schlummerte so in ihrem Dornröschenschlaf einer günstigeren Zeit entgegen. Nachdem der Faschismus das alte Parlamentssystem über den Haufen geworfen hatte, ging man daran, diesen alten Plan, der so ganz den Intentionen des neuen Regimes entsprach, wieder aufzunehmen. Das Resultat des ersten Teiles dieses Programmes liegt nun klar vor uns: Das Augustusforum in seinem wichtigsten Teile, dem Tempel des Mars



PALAST DER RHODOSRITTER IN ROM: LOGGIA

Ulter und der Domus Augustalium, ist freigelegt. In unglaublich kurzer Zeit sind enorme Massen Erdreich und Schutt fortgeschafft worden, die sich hier im Laufe von einundeinhalb Jahrtausenden angesammelt hatten.

So wie jetzt dieser grandiose Ruinenkomplex vor uns liegt, bietet er auch für die mittelalterliche Kunst Roms ein großes Interesse,

Zunächst wurden im 7. und 8. Jahrhundert verschiedene Kirchen auf dem Platze des Augustusforums errichtet. Die bedeutendsten waren S. Basilio, zu einem Basilianerinnenkloster gehörig, das zusammen mit der Kirche bei den früheren Arbeiten abgerissen wurde, und S. Maria in Campo Carleo, genannt »Spogliacristo«, weil auf einem Fresko dargestellt war, wie die Häscher Christus seiner Kleider berauben. S. Maria in Campo Carleo wurde 1864 zerstört, nachdem sie mehrmals umgebaut worden war. Die dritte Kirche, die für uns nicht weiter in Betracht kommt, ist S. Urbano, die heute noch besteht.

Bei den Ausgrabungen wurde nun eine größere Anzahl von Marmorfragmenten gefunden, meistens im »longobardischen« Stile, wie sie so oft auch in anderen römischen Kirchen wie S. Maria in Trastevere, S. Sabina und neuerdings auch in S. Giorgio in Velabro und S. Maria Egiziaca gefunden werden (Abb. S. 251). Am interessantesten ist ohne Zweifel der Überrest des Cyboriums, dazu noch Überreste von Chorschränken, Kapitäle, Konsolsteine, auch Transennen sind ebenfalls gefunden worden. All dieses Material stammt von der Kirche S. Maria in Campo Carleo. Diese wurde nämlich einmal

niedergelegt, da sie andauernden Grundwasserüberschwemmungen ausgesetzt war, eine Erscheinung, die der Durchfahrt an den Säulen des Marstempels den Namen »Arco dei Pantani« (Sumpfbogen) eingetragen hat. San Basilio wurde hiervon nicht betroffen, da die Kirche in den eigentlichen Tempel hineingebaut war, und somit höher lag. Übrigens weisen diese Fragmente Merkmale auf, die mit den Resten der in der Basilica Julia auf dem Forum Romanum eingebauten Kirche S. Maria in Cannapara sich decken. Diese wird oft zusammen mit S. Maria in Campo Carleo in den *Mirabilia Urbis Romae* und in den *Itineraria* erwähnt.

Kunsthistorisch aber weit bedeutender als diese Fragmente ist der Palast der Rhodosritter, den diese zu Anfang des 15. Jahrhunderts bezogen. Er wurde über den Ruinen der Domus Augustalium errichtet, die sich nördlich des Marstempels erhob, in der die Priester des Augustus (Augustales) und des Mars (Salie) wohnten. Der kleine Palast der Rhodosritter zerfällt in zwei verschiedene Teile, dem eigentlichen Palas, der mit den Fenstern auf das Forum geht (Abb. S. 253) und den Turm mit der Loggia, nach dem Trajansforum und der Via in Campo Carleo zu gelegen (Abb. S. 250). Der Palas weist noch größtenteils mittelalterliche Merkmale auf, das Gesims unter dem Dache, das nach vorhandenen Resten restauriert worden ist, die schlitzförmigen Fenster, das gotische Fenster mit dem Balkon. Ein zweites ist unterhalb der großen Loggia erhalten, aber durch ein davorstehendes Haus, das ebenfalls bald abgerissen wird, verdeckt. Die strenggegliederten



PALAST DER RHODSRITTER IN ROM: PALAS



Phot. Servizio Foto-Cinematografico, Roma

BAUFRAGMENTE VON DER KIRCHE S. MARIA IN CAMPO CARLEO. 7.—8. JAHRHUNDERT

Fensterumrahmungen der Renaissance stehen in eigenartigem Kontrast dazu. Die Türumrahmungen auf der Loggia und das gotische Fenster tragen das Wappen des Barbo, und zwar bei den ersteren ist es das des Kardinals, bei dem zweiten das des Papstes, bieten somit einen sicheren Anhaltspunkt für die Datierung dieses Baues, der ganz an den Anfang des Pontifikates des Papstes Paulus II. (Pietro Barbo 1464—1471) zu setzen ist. Palazzo Capranica in Rom ist älter, der jetzige Palazzo Venezia neueren Datums. Der ältere Teil des Palazzo Venezia wurde von Paul II. noch als Kardinal errichtet, zwischen den Jahren 1452 und 1460 oder 1464, in welch letzterem Jahre unter Leon Battista Alberti der große Umbau stattfand, der dem Gebäude die jetzige Gestalt gab. Gotische Fenster haben sich am Palazzo Venezia noch nach der Seite der Kirche San Marco hin erhalten. Auf einer Medaille, die der Kardinal seinen Gästen als Erinnerung für die Eröffnung seines Palastes schenkte, sieht man das ganze Gebäude mit gotischen Fenstern. Die Loggia dürfte einige Jahrzehnte später entstanden sein, da ihre Formen bereits klassischen Charakter zeigen (Abb. S. 250). Das Kardinalswappen ist das des Nepoten des Papstes Marco Barbo, der unter anderem den Bau des Palazzo Venezia fortsetzte, der 1471 vollendet wurde.

Die Säulen sind aus weißem Marmor und tragen verschiedene Kapitäle, die nur teilweise der Zeit entstammen, die Mehrzahl ist antik.

Man ist sich noch nicht klar, welcher Bestimmung das neu freigelegte Gebäude zugeführt werden soll. Es tauchte schon der Gedanke auf, hier ein Museum für römische Topographie zu schaffen. Diese Idee ist nicht von der Hand zu weisen, und wäre ihre Verwirklichung für Forscher und Laien von großem Interesse.

Jedenfalls ist ein weiteres Bauwerk des ausgehenden römischen Mittelalters und der beginnenden Renaissance gerettet. Weitere Arbeiten sind im Gang, so ein Haus am Marcellustheater und eines in Trastevere.

Aufnahmen: R. Governatorato di Roma, Servizio Foto-Cinematografico. Angelo Lipinsky

Denkmalpflege

UM DIE STUPPACHER MADONNA

Eine Grünewald-Kapelle im Taubergrund

Am 19. Juli 1926 wurde die Stuppacher Madonna auf Grund des zwischen dem württembergischen Staat und der Kirchengemeinde Stuppach geschlossenen Vertrags vom Hochaltar der Kirche abgenommen, zunächst privat untergebracht und dann am Dienstag, 20. Juli nach Stuttgart überführt. Die Reichsbahndirektion hatte für einen gefährlosen und hemmungsfreien Bahntransport besondere Vorsorge getroffen. Der Staat Württemberg haftet laut Staatsvertrag der Gemeinde mit einer Summe von 350000 Mark für das Bild bis zu dessen Wiederaufstellung. An Stelle der Madonna Grünewalds dient seit der Überführung des Werkes nach Stuttgart eine wertvolle »Grablegung« aus Staatsbesitz als Hochaltarbild. Alles in allem: in Zeiten, welche so manchem alten Kunstbesitz verhängnisvoll wurden — man denke an das Schicksal der Sigmaringer Sammlungen oder des Welfenschatzes — gelingt es einer kleinen Landgemeinde, einen durch Jahrhunderte geheiligten Kulturwert

der Nachwelt und der Heimat zu sichern, das Werk eines »von göttlicher Geistesfülle« getragenen Talents, welchem zart-visionäre Verklärung ebenso liegt wie der Aufschrei wildbewegter Leidenschaft, »fränkische Sittigkeit« so sehr wie der elementare Ausbruch naturhafter Gewalten der inneren Welt wie der äußeren. Die Stuppacher Madonna zählt zu den Schöpfungen der erstgenannten Art; sie stand aber vor dem Untergang, so ruinös war ihr Zustand vor allem im Blick auf die chemische Zersetzung des Firnisses und Auflösung des Kreidegrundes geworden. Über das ganze Bild zogen sich mehr oder weniger große Blasen hin. Die Farbschicht war überzogen mit einem Netz feiner Haarrisse. Die Wirkung der Farben war daher stark verschleiert, die intime Raumwirkung gestört. Die Ausstellung des Werkes in der Staatsgalerie im Spätherbst 1926 zog eine große Zahl von Besuchern an, die aber vielfach enttäuscht waren über den heutigen Zustand des Werkes.

Inzwischen wurde die äußerst mühsame Arbeit durch Hauptkonservator Professor von Tettenborn in Angriff genommen. Welchen Zauber atmet z. B. wieder das Antlitz! Die Instandsetzung des Werkes in der vertraglich bedungenen Zeit von zwei Jahren »vom Tage der Übergabe des Bildes an das Landesamt« ließ sich aber angesichts der Schwierigkeiten der Wiederherstellung nicht einhalten. So verstrichen mehr als drei Jahre seit der Überführung des Altarbildes nach Stuttgart, und es begreift sich, daß eine öffentliche Anfrage in der Presse in dem Sinne erging: wie es denn stehe mit der Wiederherstellung und der Rückgabe des Bildes?

Inzwischen war dem »Deutschen Volksblatt« vom 20. Februar 1930 zu entnehmen, daß eine Stuppacher Bürgerversammlung vom Stand und Gang des Restaurationswerkes Kenntnis nahm; weiter wurde bekannt, daß die maßgebende Staatsbehörde nicht daran denke, das Bild in Stuttgart zu behalten. Allerdings wäre die Erhaltung des einzigartigen Kunstwerkes in der Kirche am alten Standort gefährdet gewesen angesichts der Einflüsse von Feuchtigkeit. Die Versammlung beschloß daher dem Bau einer eigenen Grünewald-Kapelle näherzutreten, die den Anforderungen moderner Denkmalpflege entspricht und die den künftigen Generationen das kostbare Vätervermächtnis erhalten soll.

Die Öffentlichkeit wird danach in Ruhe das Weitere abwarten und sich freuen, daß es gelang, dieses Werk über die Inflationszeit hinüberzureiten, es dem Taubertale zu erhalten als »Volks-hochschulkurs« in Permanenz auf dem Gebiete praktischer Pflege von Kunst und Pietät; als eine rührend-zarte heimatliche Verherrlichung der Muttergottesidee; als eine unvergleichliche Schulung von Auge und Herz für ewige Ideen und Schönheitserwerte; als eine Antwort der Gegenwart auf die Vergangenheit im Sinne des »Tota pulchra es«, ganz schön bist du, Maria, als »stummer Jubel« im Sinne des Magnifikats, als ein Hoheslied hehrster Mutterwürde in Zeiten der Massenverwüstung und Massenschändung weiblicher Würde durch den Kulturbolschewismus in allen seinen Spielarten bis zur sowjetrussischen Eheschließung und -lösung nach Laune und Gutdünken mit brutalster Durchkreuzung der Absichten des Schöpfers...

Die Wirkung von solch unvergleichlichen Kunstwerken in stillen Landorten ist ungleich tiefer als in den Großstädten. Als im Jahre 1923 der Ver-



PALAST DER RHODOSRITTER IN ROM: PALAS. UM 1465



PALAST DER RHODOSRITTER IN ROM: LOGGIA

kauf der Stuppacher Madonna drohte, war in einem Aufsätze der »Augsburger Postzeitung« unter anderem gesagt: »Die Unersättlichkeit der Städte können wir doch nicht stillen, wenn das letzte Kunstgut, das noch in Land und Dorf zu finden ist, hereingeholt wird.« Die Madonna sollte daher im Taubertale bleiben, war weiter ausgeführt, »in der Gegend, die es liebgewonnen hat und der es teuer geworden ist«. Im gleichen Aufsätze wurde die Schaffung eines besonderen Aufbewahrungs-ortes befürwortet in Stuppach selbst, ein Vorschlag, der heute nach sieben Jahren seiner Verwirklichung entgegengeht und dieser Art dem Werke seine Mission im religiösen Lebensstrom des Volkes sichert, einer Mission, für welche es von allem Anfang an bestimmt war und die untüchtig all den kirchlichen Kostbarkeiten eingeschmolzen ist, welche heute im Schutz und Schatten staatlicher und anderer Museen herzenskalten Maßstäben des Intellektuellen und Materiellen überantwortet sind und sich wenigstens Wertung in dieser Richtung erzwingen, nachdem sie der Welt des Religiösen entrückt sind. Über den Einzelfall hinaus wird der jetzt in Stuppach beschrittene Weg richtunggebend in Fällen, wo ein Werk dem kulturellen Mutterboden bisher entzogen wurde, weil seine Erhaltung am alten Standort nicht gewährleistet schien. In Stuppach wird sich so künftig zum Marienpreis aus der Hand Meister Grünewalds der Marienpreis frommer Herzen gesellen in einer besonderen Grünewald-Kapelle zum Segen von Volk und Heimat, Glaube und Kunst, Reinheit und Frauenwürde.

Pfeffer-Rottenburg a. N.

VOM KUNSTVEREIN DER DIÖZESE ROTTENBURG

Eine Tagung für
kirchliche Denkmalspflege

Der Kunstverein der Diözese Rottenburg verbindet, um ein Wort von Bischof Dr. Schreiber auf der Dresdner Tagung für christliche Kunst zu gebrauchen, »Ehrfurcht vor der Tradition mit der Aufgeschlossenheit für alle gesunden Gedanken der Zeit«. Im Vorjahre hatte die Gegenwartskunst das Wort in einer Ausstellung religiösen Kunstschaffens im Bereiche der Diözese Rottenburg, der ersten ihrer Art. Das evangelische Gegenbeispiel einer solchen Kunstausstellung im heurigen Sommer an der gleichen Stätte, im Kunstgebäude, erhärtete das Zeitgemäße des Gedankens wie den Vorsprung katholischer Kunstpflege hinsichtlich des Ernstes und der Tiefe der Problemstellung, der Problemerkennung und -Durchführung. Das möchten wir konstatieren, ohne irgend auf den konfessionellen Gegensatz zu exemplifizieren, dem auch in Württemberg wenig »Lautsprecher« mehr zur Verfügung stehen. Auch sei ruhig zugegeben, daß auf katholischer Seite ebenfalls noch viel Ringen in Ausdruck und Gestaltung zu beobachten ist, vorab auf dem Gebiet der Malerei, wie es ja an dieser Stelle des näheren zum Ausdruck kam.

Hatte im Vorjahre die Gegenwart das Wort, so diente heuer eine Tagung für kirchliche Denkmalspflege dem Zusammenhang mit der Tradition. Die Veranstaltung war ausgezeichnet vorbereitet und gut besucht, vor allem aus Kreisen der Behörden, des Klerus und der Lehrer-

schaft der Volks- und höheren Schulen. Die Teilnahme der Oberkirchenbehörde kam zum Ausdruck in fast vollzähliger Anwesenheit des Hohen Domkapitels mit Generalvikar Domdekan Dr. Kottmann an der Spitze. Bischof Dr. Sproll aber hatte das Protektorat übernommen und es sich nicht nehmen lassen, das Wort zu einer Ansprache zu übernehmen.

Diese Ansprache betonte das Neue nicht mehr so uneingeschränkt und unbedingt wie vor zwei Jahren, was seinen Grund in den seither gemachten Erfahrungen wie in der nur langsam sich vollziehenden Klärung des Kunstschaffens, vor allem auf dem Gebiet der Malerei haben mag.

Wörtlich führte Bischof Dr. Sproll an den entscheidenden Stellen aus: »Mit Freuden begrüßt der Bischof die heutige Tagung. Kirche und Kunst standen von jeher in inniger Beziehung... Die Aufgabe der Tagung ist nach dem Programm eine zweifache. Sie soll uns das Erhaltene vor Augen führen, dessen Schönheit und Wert, und unseren Sinn erschließen für die große Vergangenheit. Geschichtliches und Künstlerisches verflechten sich in unserem Geiste miteinander. Sie wissen alle, wie man noch fast bis in unsere Tage mit dem Alten umgegangen ist, das Verständnis für das Kunstschaffen mancher Perioden fast ganz verloren und deswegen viele Kunstschatze verschleudert und vernichtet hat. Das ist zu allen Zeiten vorgekommen. Wenn eine Stilperiode sich zu Ende gelaufen hatte, sich ihre Formen übersteigert und überspitzt hatten, suchte man Neues und setzte das Alte beiseite. Nicht bloß deswegen sind die romanischen Kirchen den gotischen, die gotischen den barocken gewichen, weil sie zu klein oder zu baufällig geworden waren. Vielmehr ist die jeweilige Stilart wie eine Art Mode veraltet. Man wollte und schuf Neues mit dem Aufgebot aller verfügbaren Mittel und oft darüber hinaus. Das ist uns ein Fingerzeig in unserem Verhalten gegenüber der neuen Kunst. Die kirchliche Kunst wollte immer modern sein. Der modernen Kunst gegenüber ist deswegen nicht grundsätzliche Ablehnung am Platze, aber Vorsicht und Prüfung des einzelnen Falles im Blick auf die kirchlichen Intentionen und Vorschriften und auch auf die Anschauungen des gläubigen Volkes. Die Kunst dem Volke, das sie sehr oft auch bezahlt! Das gläubige Volk muß sich auch in einem modernen Kirchenbau und vor modernen Kunstwerken heimisch, nicht abgestoßen fühlen. Manches moderne Kunstwerk mag in einem Privathaus oder in einer Galerie Unterkunft finden — auch aus kunstentwicklungsgeschichtlichen Gründen — unsere Kirchen sind aber keine Versuchsstationen...«

»Es handelt sich«, schloß der Oberhirte der Diözese Rottenburg, »heute nicht um unsere grundsätzliche Stellung zur modernen Kunst, sondern um unser praktisches Verhalten zu den vorhandenen Kirchenbauten und Kunstwerken. An Pfarrer Pfeffer (Vorstand des Diözesankunstvereins) haben wir einen guten Führer und Berater, wie wir unter seiner Leitung so viele glückliche Restaurationen von Kirchen und Kunstwerken verdanken...«

Als erster Referent ließ sich Professor Dr. theol. Stolz-Tübingen, ein erprobter Forscher auf dem Gebiet seiner Rottenburger Heimat, über die Heiligtümer der Bischofsstadt aus. Der Vortrag bot an mancher Stelle Interesse über die Diözese hinaus. So ist Sülchen-Rottenburg nach der Über-

lieferung die Heimat des hl. Meinrad, dessen Grab in Mariä-Einsiedeln nach mehr als tausend Jahren noch ungebrochene Anziehungskraft besitzt. Die Leutkirche St. Remigius zu Oberhingen läßt sich in ihrer Geschichte bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen. Das Rottenburger Karmeliterkloster, 1276 von den Hohenbergern gegründet, ist eines der wenigen im Lande: im Bereich des heutigen Württemberg bestanden wie bekannt nur 4 Karmeliterklöster: in Eßlingen, Rottenburg, Ravensburg, Heilbronn. Redner gab ein ungemein anziehendes Bild der religiösen Befruchtung, die von den Karmelitern ausging. Ein Ähnliches gilt von der weiteren Gründung der Hohenberger, dem Chorstift St. Moritz, schon im Blick auf die schwäbischen Heiligen: St. Moritz besaß u. a. Reliquien vom hl. Pelagius, Bischof von Windisch, Florinus, Bischof von Chur, Felix und Regula, den Märtyrern von Zürich. Der Reichtum an Reliquien war so groß, daß der von Rottenburg gebürtige Weihbischof Müller von Konstanz 1657 bei vierzig Partikeln erhielt, um sie bei den nach dem Dreißigjährigen Kriege häufig nötig gewordenen Altarweihen verwenden zu können. Über die herrlichen Säulenfresken der St. Moritzkirche hat Professor A. Stolz in den »Reutlinger Geschichtsblättern« eine spezielle Studie veröffentlicht.

Im übrigen gaben die Verehrung der Passion Christi und der Johannes-von-Nepomuk-Kult dem religiösen Leben des Stifts wie der Stadt ihr Gepräge. Das Chorstift St. Moritz fiel 1806 der Säkularisation zum Opfer, ebenso wie das mächtige, von den Jesuiten im Jahre 1651 erbaute Jesuitenkollegium und dessen Kirche der Aufklärung. Diese Josephskirche war so geräumig, daß die Regierung 1787 bei Aufhebung des Klosters sich mit dem Gedanken trug, die Stadtpfarrkirche St. Martin, die heutige Domkirche, abzubauen und dafür diese Jesuitenkirche zur Stadtpfarrkirche zu erheben...

Die Wallfahrt in die Weggentalkirche ist heute die bedeutendste im mittleren Neckartal. Von den Kapellen, die auf den Höhen ob Rottenburg im Blauen stehen, wurde die Altstadtkapelle 1268 von keinem Geringeren als dem seligen Albertus Magnus geweiht. Im übrigen erwiesen die dem Rottenburger Kapellenkranz gewidmeten Ausführungen, welche Stützpunkte das religiöse Brauchtumsleben auch an diesen Kapellen hatte. Aber auch der Bedeutung und Problematik der kleinen und kleinsten Heiligtümer der engeren Heimat wußte Redner anziehende Seiten abzugewinnen und gerade bei ihnen das denkmalspflegerische Moment herauszuheben.

Alb. Pfeffer-Rottenburg

(Schluß folgt.)

Bücherschau

Hermann Voß, Die Malerei des Barock in Rom. Propyläen-Verlag, Berlin.

Das letzte Jahrzehnt hat eine vertiefte Wertung und Durchforschung der Barockmalerei gebracht. Allzulange hat die Renaissance das ausschließliche Interesse der Forscher beansprucht und gefesselt. Wenn unser Altmeister Jakob Burckhardt sich noch voll Abscheu von den riesigen Altarbildern und Fresken des Barock abwandte und sie als Sudeleien und eine ewige Schande bezeichnete, so haben wir inzwischen gründlich umge-

lernt. Heute vermögen wir die geistigen Kräfte jener Epoche in ihrem natürlichen Werden zu begreifen und die Begabungen großen Wuchses zu erkennen, die damals in Italien am Werke waren. Namentlich Hermann Voß hat sich große Verdienste um die Erforschung der italienischen Barockmalerei erworben. Seine Geschichte der Malerei des Barock in Rom ist die Fortsetzung der beiden Bände über die Spätrenaissance in Rom und Florenz und zugleich der erste Band einer groß angelegten Arbeit über die gesamte italienische Malerei von 1600 bis 1800. Ein solches rund herausgeschnittenes Stück Kunstgeschichte hat auch für den kunstliebenden Laien seinen Reiz. Er vermag die Logik und die tief innewohnende Kraft im Wachsen eines Organismus zu sehen, der aus dem Boden und der Luft seine Nahrung und die Möglichkeiten seiner Entwicklung empfängt. Er vermag ferner zu erkennen, was die fremden Maler in die Stadt der Päpste an eigenem mitbrachten, was die eingeborenen Maler von Reisen heimtrugen, und eine Fülle neuer Erkenntnisse gibt ihm das unentbehrliche Bild vom sozialen und künstlerischen Leben einer großen und bedeutenden Epoche.

Was die äußere Form angeht, so hat Voß seine vor mehreren Jahren begonnene Polemik, diese weiter ausbauend, zu einer umfangreichen grundsätzlichen Einleitung des ganzen geplanten Werkes gemacht. Darauf folgt das sehr reich bemessene Abbildungsmaterial, das eine Fülle des Unbekannten, auch dem Kenner italienischer Kunst Neuen bringt, und am Schluß, bescheiden, wie Anmerkungen, sehr aufschlußreiche Notizen über die einzelnen Künstler mit einem Verzeichnis ihrer Werke. Die Polemik des Verfassers richtet sich vor allem gegen eine heute in Gunst stehende Methode der Kunstgeschichte, »die aus der natürlichen lebensvollen Verschiedenheit des Individuellen eine Anhäufung nichtssagender Generalisierungen zu machen trachtet, innerhalb deren dann eine autonome Persönlichkeit nicht mehr bestehen kann«. Nur der Spezialforscher auf dem Gebiete der italienischen Barockmalerei vermag zu beurteilen, welche unendliche und entsagungsvolle Arbeit hier geleistet worden ist.

Walter Bombe

Julius Schneider, Kunsthandwerkliches Emaillieren, Verlag H. Schlag, Leipzig.

Julius Schneider, Goldschmied und Studienrat an der Städtischen Fachschule für Gold- und Silberschmiede in München, hat mit seinem Buch »Kunsthandwerkliches Emaillieren« nun endlich einmal das Spezialwerk über Emaillieren geschrieben, das der Fachliteratur für Goldschmiede schon lange fehlt, da es alle Lücken schließt, die andere Bücher gelassen haben, die schon vorher denselben Stoff behandelten. — Es ist höchst erfreulich, daß wir damit endlich eine Schrift bekommen haben, die über die rein sachliche und technische Seite des Gebietes hinaus anregend und begeisternd wirken muß für jeden, sei er nun Fachmann, also Goldschmied oder Kunstliebhaber und Kunsthistoriker. Man sieht, der Verfasser ist ein Mann, der die Materie absolut beherrscht und sie dazu in klar verständlicher Weise zugänglich zu machen versteht. Nicht hoch genug einzuschätzen ist, daß der von großer Liebe zu seinem Handwerk besetzte Verfasser seine wirklich umfassenden Erfahrungen rückhaltslos zur Verfügung stellt. Dem Lernenden ist dadurch viel Mühe und Zeitverlust erspart, mit denen er sich sonst die Beherrschung

der Emailtechnik erringen muß. — Behandelt sind in dem Buch alle nur denkbaren Techniken, so daß niemand vergeblich suchen wird, was er braucht. Es ist daher jeder Werkstätte und jeder Bibliothek zur Anschaffung zu empfehlen, da es gleich wichtig ist zur praktischen Verwendung wie als Nachschlagewerk für den, der sich für das aktuelle Gebiet der Emailkunst interessiert.

K. B.

Attraverso l'Italia. Illustrazione delle Regioni Italiane. Volume I Piemonte. Mit 441 Textabbildungen, vier Kunstdrucktafeln und einer farbigen Karte. Fol. 270 S. Milano 1930, Touring Club Italiano.

Der italienische Touringklub hat sich bisher schon durch Herausgabe von Karten und Reiseführer literarisch um die Aufschlüsselung Italiens verdient gemacht. Nun geht er an ein neues umfassendes Werk. In einer Folge von Bänden, die je eine italienische Provinz umfassen sollen, will er ein großes Illustrationswerk über ganz Italien erscheinen lassen. Der erste Band: Piemont liegt vor. In nicht weniger als 411, häufig ganzseitigen Abbildungen werden vor allem die bedeutendsten Kunstschatze dieser dem großen Reisepublikum weniger bekannten Gegend ausgebreitet: die wundervollen Barockbauten Turins und seiner Umgebung, die alten Bauten Ivreas, Susas, Saluzzos, Costanzos, Albas, Astis, Monferratos, Bormidas, Alessandrias, Vercellis, Novarras, Biellas, Aostas, und nicht nur die Architektur, sondern auch Skulptur, Malerei, Buchkunst und Kunstgewerbe aus Kirchen und Museen. Dazwischen schieben sich Landschaftsaufnahmen aus den grandiosen Alpentalern und folkloristische Ansichten ein. Der Text ist von maßgebenden Fachleuten geschrieben. Jedem regionalen Abschnitt ist ein zusammenfassender Text vorangestellt, dann folgen zu jeder Abbildung knappe, aber gut charakterisierende Angaben. Man hat also tatsächlich ein Inventar der bedeutendsten Altertümer und sonstiger wichtiger Ortsschönheiten vor sich. Wenn in derselben Qualität, was zu erhoffen ist, sämtliche Bände weitergeführt werden, liegt ein monumentales, sehr gut ausgestattetes Sammelwerk über Italien vor, das dauernden Wert besitzt. Der Touring Club Italiano Mailand (105), Corso Italia 10, liefert an seine Mitglieder nebst anderer wertvoller Reiseliteratur (Karten, Führer) und sonstigen Reisevergünstigungen (so z. B. freier Eintritt in alle Museen) jedes Jahr einen solchen Band für den äußerst geringen Jahresbeitrag von Lire 25.20 (= M. 6.05).

Georg Lill

Hermann Claudius, Meister Bertram von Mynden, Maler zu Hamburg. Ein Künstlerleben um 1400. Mit 8 Wiedergaben von Bildwerken des Meisters. In Ganzl. geb. M. 6.50. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 36.

Den berühmtesten Maler und Schnitzer der norddeutschen Gotik, Meister Bertram von Hamburg, hat Hermann Claudius diese dichterische Nachschöpfung in Form eines Tagebuches geweiht. Wenn man von manchen historisch-psychologischen Unrichtigkeiten (zu starke Betonung des realistischen Strebens, zu pantheistisch-moderne religiöse Einstellung) absieht, ist ein sehr fein empfundenes Werkchen entstanden, das Leben,

Kultur, Familie, Zunft der Zeit auch in glücklicher Angleichung an die mittelalterliche Sprache aufleben läßt. Ich kann mir denken, daß diese dichterische Einfühlung manchem Laien menschlicher wie künstlerisch mehr zu bieten vermag als ein allzu gelahrtes Zünftlerbuch.

Georg Lill

Hans Vollmer, Kunstgeschichtliches Wörterbuch (Teubners kleine Fachwörterbücher 13). Verlag Teubner, Leipzig und Berlin 1928, 4^o, 272 S. Geb. M. 7.50.

Die Kunstwissenschaft hat sich heute ein eigenes Wörterbuch gebildet, in der selbst der nicht zünftlerische Akademiker, geschweige der nicht durch die Universität Gegangene sich nur schwer zurechtfindet. Hier will das kleine, sachliche Büchlein helfen, einmal in Erklärung philosophischer Grundbegriffe, dann aber auch technischer Ausdrücke, systematischer und methodologischer Begriffe, kurze Übersichten über Stilstufen, Künstler, Kunstschulen. Durch knappes Eingehen auf die bedeutendste Literatur wird man noch weiter Aufschluß erreichen können. Gewiß wird der Spezialist manches vermissen, vielleicht auch manches anders sehen. Aber für den Anfänger hat das Büchlein seinen Wert.

Georg Lill

Johann Peter Kirsch, Die Stationskirchen des Missale Romanum. Mit einer Untersuchung über Ursprung und Entwicklung der liturgischen Stationsfeier (Ecclesia orans XIX. Bd.). 12^o (XIV und 272 S.). Freiburg i. B. 1926, Herder, M. 4.60, geb. M. 6.—.

Das größere Interesse für die römische Liturgie hat auch die Fragen nach der Entstehung der »Statio« im Meßbuch für weitere Kreise von neuem aufgeworfen. Prof. Kirsch, die Autorität auf dem Gebiete christlicher Archäologie, bringt auf Grund alter Literatur, aber auch unter eigener weitgehender Neuforschungen die außerordentlich interessante Entwicklung und Geschichte dieser Einrichtung als päpstlicher Stationsmesse. Was uns aber an dieser Stelle vor allem wichtig ist, Kirsch stellt einmal genau zusammen, was wir über die ältesten Kirchen Roms, eben diese Stationen, wissen, über Entstehung, Einrichtung und Geschichte. So ist ein sehr instruktives, wissenschaftlich brauchbares Handbüchlein über diese wichtigste Topographie der christlichen Archäologie entstanden. Liturgie und Kunst verbinden sich in diesem Büchlein so merkwürdig und spannend, daß es weit über den Kreis der Fachgelehrten hinaus Aufmerksamkeit verdient.

Georg Lill

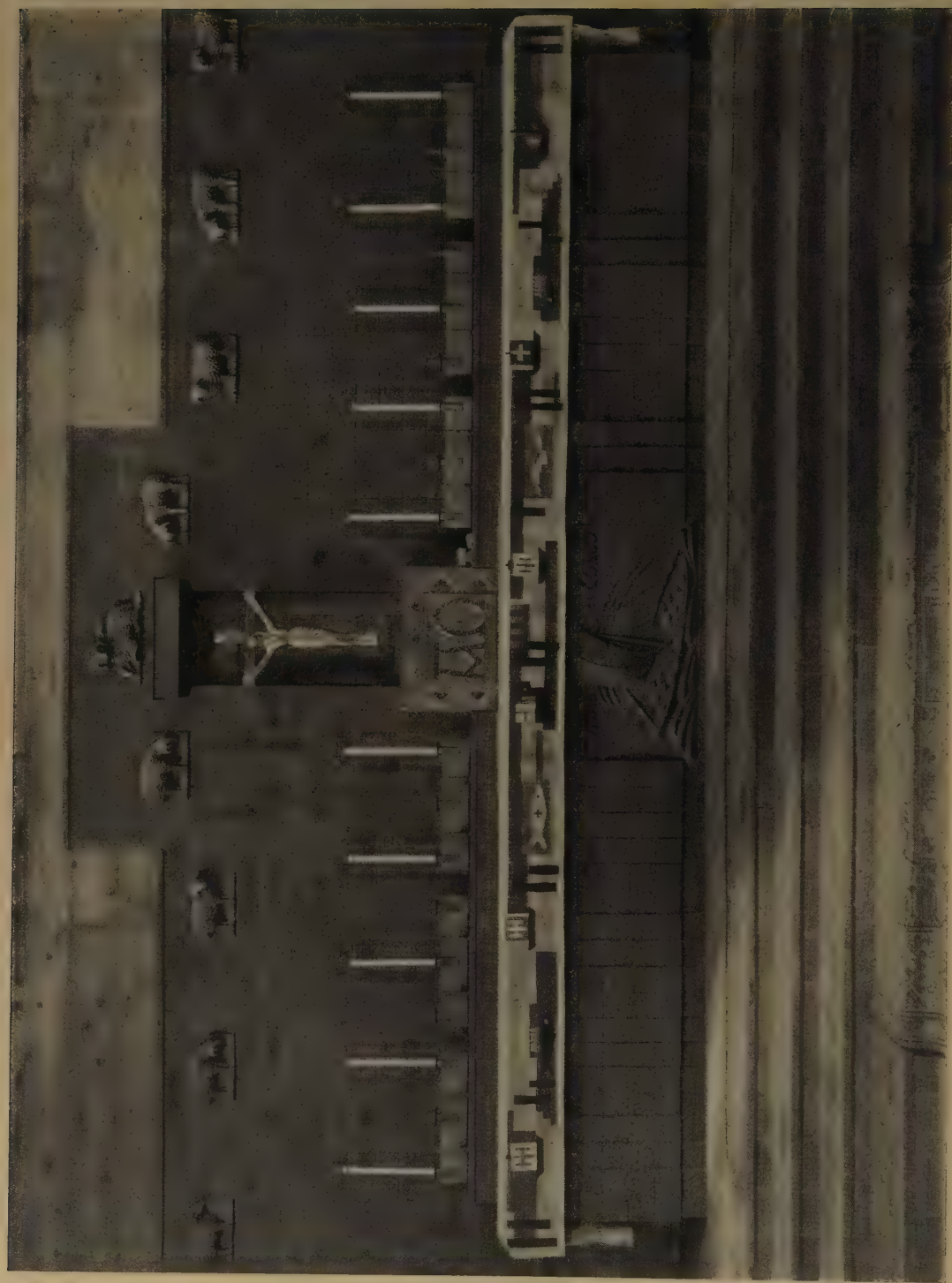
Für die Mitglieder der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V.«

Die 27. Mitgliederversammlung findet in diesem Jahre in Passau statt, und zwar voraussichtlich in den Tagen des 1.—3. Oktober 1930.

Daran anschließen wird sich vom 4.—7. Oktober die »Tagung für christliche Kunst« mit größeren Veranstaltungen in Wien.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.

Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.



K. MOSER-ZÜRICH, HOCHALTAR DER ST.-ANTONIUS-KIRCHE IN BASEL
ALTARKREUZ VON A. STOCKMANN-LUZERN. ALTARDECKE VON L. CRON-GRÖBER
PLASTIKEN VON MAX ÜHLINGER, MINUSIO

BAU UND AUSSTATTUNG DER ST. ANTONIUS-KIRCHE, BASEL

Von ROBERT HESS

Wie die Probleme der christlichen Kunst, soweit sie das eigentlich Künstlerische oder das Technische betreffen, dieselben sind, wie jene der sogenannten profanen Kunst, so sind auch die Probleme des modernen Profanbaues jene der kirchlichen Architektur. »Unter christlicher Kunst verstehen wir nicht Kirchenkunst, nicht eine durch einen Gegenstand spezifizierte Kunst, ein Ziel, bestimmte Kunstregeln; also nicht eine Kunst, die nur ein Fall besonderer . . . Anwendung der Kunst ist; . . . die christliche Kunst ist keine bestimmte Art der Gattung Kunst; . . .« sagt treffend Jacques Maritain (*Art et Scolastique*, VIII). Ob nun der Impuls, der diese Probleme stellt und eine Auseinandersetzung mit ihnen fordert, vom Sakralbau, wie früher, oder vom Profan- oder Ingenieurbau, wie heute, ausgeht, und ob einem dann diese tatsächlich aktuell gewordenen Probleme wegen ihrer Herkunft sympathisch sind oder nicht, tut nichts zur Sache. Denn auch der Sakralbau kann sich, sofern er nicht in überlebter steriler Spielerei verharren will, den neuen Materialien und Techniken, den industriemäßig organisierten Arbeitsmethoden und der damit Hand in Hand gehenden neuen Baugesinnung nicht verschließen.

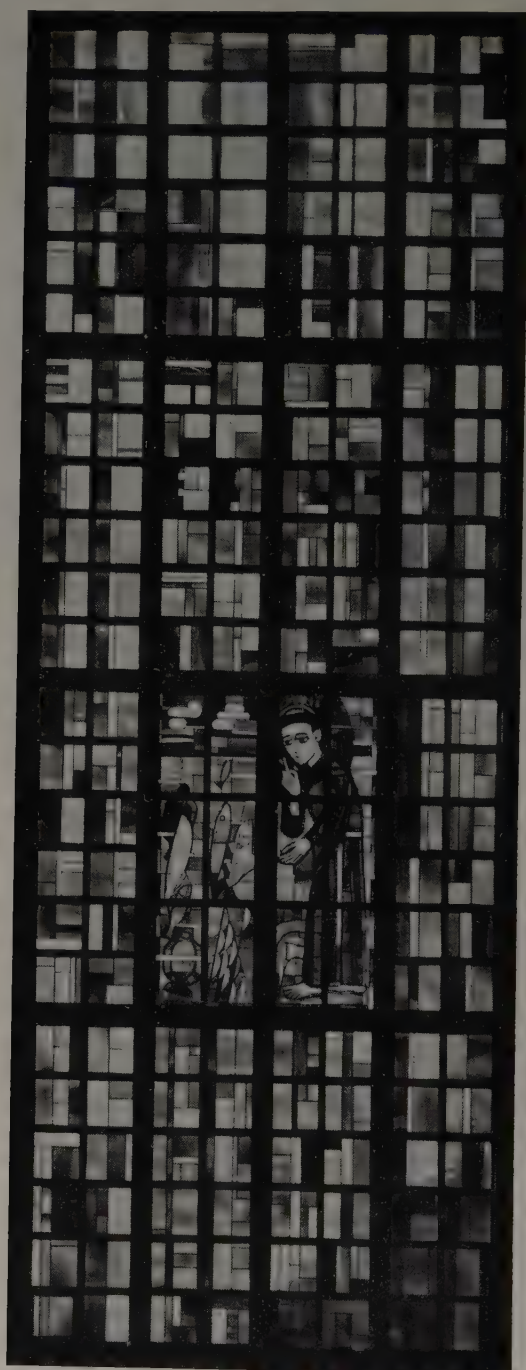
Das heute viel umstrittene Problem des neuzeitlichen Kirchenbaues kann demnach sicher nicht bei so äußerlich gestellten Fragen, wie nach der Zulässigkeit neuer Konstruktionsmittel, wie etwa Beton, Eisen, Glas usw. liegen — worüber, in seltsamer Verblendung gegenüber dem eindeutigen Beispiele der großen Kirchenbaujahrhunderte, überflüssigerweise immer noch diskutiert wird —, sondern vielmehr in einem möglichst richtigen klaren Erfassen der Aufgabe, so wie sie von unserer Zeit gestellt wird, und in einer ebenso klaren schöpferischen Realisierung derselben mit den Mitteln, die unsere Zeit bietet. Es kann doch kein Zweifel bestehen, daß unsere kirchenbaulichen Bedürfnisse andere geworden sind als es jene waren, denen die Katakombe, die Episkopalkirche, die mittelalterliche Kathedral- und Mönchskirche oder schließlich auch die fürstlich reiche Fülle der repräsentativen Barockkirche gerecht wurden. Und ebensowenig kann man ernstlich im Zweifel sein, daß heutige kirchenbauliche Bedürfnisse, die an Stelle der ehemaligen Tendenz bürgerstolze Stadtwahrzeichen zu schaffen, doch mehr bei einer möglichststen Zweckmäßigkeit für den Kult im Rahmen des tatsächlichen Bedarfes zu suchen sind, nicht mit spielerischem Kombinieren alter formaler Stilelemente wirklich erfüllt werden können. Wir haben ein Bedürfnis nach breitetester Anteilnahmemöglichkeit an der Liturgie, nach täuschungsloser Übereinstimmung von Äußerem und Innerem, nach konstruktiver Sauberkeit, Vermeidung jeder widersinnigen Vergewaltigung des Materials, nach ehrlichem Beiseitlassen aller zeitfremden Äußerlichkeit, nach ernsthafter Berücksichtigung jeder Notwendigkeit. Und diese Bedürfnisse sind sicher nur mit der architektonisch wie technisch zweckmäßigen und beherrschten Anwendung des Werkzeuges und Materials, so wie es die Errungenschaft der Gegenwart bereitstellt und so wie es ein heutiger Architekt anwendet, befriedigend zu erfüllen.

Der Kirchenbau, wie er seit dem letzten Jahrhundert bis in unsere Tage hinein betrieben wurde und wird, geht nicht von dieser Einstellung aus. In krassestem Gegensatz zu seiner eigenen Vergangenheit hielt er sich von der neuen bautechnischen Entwicklung fern, ging von irgendeiner Stilform aus, der ganz andere, längst überwundene Voraussetzungen zugrunde lagen. Historische Stilform wurde zur trägen kirchenbaulichen Gewohnheitsform. Mit den Mitteln und Formen anderer Epochen wollte man Gegenwartsaufgaben lösen. Es ist nicht nötig, sich länger bei dem bedauerlichen Ergebnis dieser Entwicklung, das einer erstarrten leblosen Stagnation gleichkommt, aufzuhalten. Aber es ist nötig, immer wieder auf die sackgassenartige Lage hinzuweisen, wenn man Bauten, wie die St. Antonius-Kirche in Basel, heute würdigen will. Denn dieser kirchliche Bau von Professor Dr. K. Moser-Zürich, setzt sich mit einer überraschenden, momentan vielleicht kühn anmutenden Lebendigkeit und Frische mit dem heutigen Kirchenbauproblem auseinander. Man kann ihn wohl ohne Übertreibung als eine der fortgeschrittensten und von äußerer historischer Befangenheit freiesten Lösung bezeichnen¹⁾. Dies wird erst recht deutlich, wenn man die St. Antonius-Kirche mit anderen

¹⁾ Siehe die Abbildungen in »Christliche Kunst« XXIV (1927/28), S. 142—145.



HANS STOCKER: ST. ANTONIUS, DER BROT-
VATER DER ARMEN
GLASFENSTER IN BASEL



OTTO STAIGER: FISCHPREDIGT
GLASFENSTER IN BASEL

Phot. W. Dierks, Basel

modernen Lösungen, etwa jenen des Dominikus Böhm (z. B. Kirche in Bischofsheim) oder eines Michael Kurz (in Bamberg und Augsburg) vergleicht, bei denen man trotz Verwendung neuzeitlicher Konstruktionsmittel und einem sichtlichen Streben die Konvention zu überwinden, den Eindruck des gesucht Kulissenhaften oder eines historisch Formelhaften nicht ganz unterdrücken kann. Die St. Antonius-Kirche ist eben nicht als Architekturform modern im Sinne eines à tout prix formal Anderen als die bisherigen



Phot. W. Dierks, Basel

KARL MOSER-ZÜRICH: INNERES DER ST. ANTONIUS-KIRCHE ZU BASEL

»Stil«bauten, vielmehr liegt ihre Modernität in einem wesentlichen Erfassen des Problems, wie es oben angedeutet wurde und in der erfreulichen Realisierung, die in der Konsequenz, Vorurteilslosigkeit und einer umfassenden Berücksichtigung der heutigen Technik liegt. Gewiß bedeutet sie noch keine restlose Lösung, so daß man sie schlechthin als den Typ oder gar als »Ideal« der heutigen Kirche ausgeben könnte. Man denke dabei — um nur dies zu erwähnen — etwa an die monumentale Haltung einzelner Bauteile, die in den gegebenen örtlichen Verhältnissen Basels noch aufkommen und deshalb ihre Berechtigung haben mögen, deren innere Problematik in Großstädten mit Hochhäusern und andern Großbauten aber wieder deutlicher hervortreten würden. Aber sie schließt sich würdig den schönen Betonkirchen von Perret (Notre Dame in Le Raincy, 1922, und St. Thérèse de l'enfant Jésus in Montmagny, 1925) an, entwickelt das dort Erreichte in schöpferischer und starker Weise weiter und bildet damit eine eigentliche Etappe des neuzeitlichen Kirchenbaues, deren Bedeutung heute leider noch nicht gebührend erkannt wird. Wenigstens ist an den seitherigen neuen Kirchenbauten kaum zu bemerken, daß sie von St. Anton Notiz genommen hätten¹⁾.

Der ornamentlos einfachen, aber betont wuchtigen Gliederung des Äußern, welche die Funktionen der Bauteile klar hervortreten lassen und dem der unverputzte Beton eine saubere und ernste Haltung verleiht, entspricht das Innere. Ein hoher lichter hallenbasilikaler Raum, überwölbt von einem aus akustischen Gründen kassettierten Tonnengewölbe, das von acht hohen glatten Betonstützen getragen wird. Wie im Außenbau, so wurde auch im Innenraum von jeglicher Ornamentierung abgesehen. Der im Innern ebenfalls unverputzte graue Beton steht in schönem Kontrast zum warmen Rotbraun der gebrannten Tonplatten des Bodens und der Altäre und zum Holz der Bänke und Beichtstühle. Wie die mühelos bezwungene Kurve einer weitgespannten Betonbrücke hat man bei diesem Raume das Gefühl des konstruktiv Richtigen und Notwendigen. Licht und dünn stoßen die durch die Fenster ganz aufgelöst erscheinenden Wände an die Decke. Sie erwecken mit den schlanken Betonstützen den Eindruck einer atmosphärischen Weite und unbeschwerten Gelöstheit: Ergebnisse, die allein in der neuen Technik möglich und ihrer sinngemäßen Anwendung zu danken sind. Die Funktion als Ort der Sammlung gegenüber der profanen Außenwelt und als Gotteshaus erfüllt der Raum nicht mit falscher hohler Zier — davon sind sogar bessere moderne Kinos abgekommen —, sondern in der ausgewogenen Schönheit der Proportionen und in der ehrlich ernstesten Behandlung der Materialien. Ich verstehe nicht, wie man einen solchen kirchlichen Raum halb entschuldigend, halb abschätzig als »Arbeiter«- oder »Fabrikkirche« bezeichnen kann. Die Würde und Noblesse dieses Raumes — des schönsten neueren Raumes in Basel überhaupt — liegt eben nicht in Säulen, Kapitellen, Rabitz, Gips, Stuckmarmor und Bronzevergoldungen. Und wenn man ganz streng kritisch vorgehen wollte, so wäre vielleicht da anzusetzen, wo St. Anton zu wenig »Arbeiterkirche« ist.

In einem solch eindeutigen architektonischen Rahmen vermag sich in der übrigen Innenausstattung nur das Echte, Wahre und Klare zu halten. Im Grunde genommen steht man da vor demselben Problem wie bei der Architektur. Denn, wenn einmal wie heute alle ornamentalen Stilelemente so abgeleiert, endlos variiert und »kunstgewerblich« ausgequetscht sind, daß sie sich nur noch in äußerlicher Spielerei weiter kombinieren lassen, dann ist es an der Zeit, sich wieder auf das elementar Einfache, Zweckbestimmte zu besinnen. Dies gilt besonders von Objekten, die einen Zweckcharakter haben, wie etwa Altäre, Kanzel, Beleuchtung, Beichtstuhlhäuschen, Bestuhlung usw. Die Lösung, welche diese Objekte gefunden haben, verdienen nun gewiß nicht weniger Interesse als die Architektur selber. Wie nicht anders zu erwarten, sind sie vom Architekten in Übereinstimmung mit der Gesamtarchitektur, d. h. im Geiste des Baues geschaffen worden. Und es ist bemerkenswert, daß diese Dinge, je eindeutiger, klarer und »funktionstreuer« sie sind, wie z. B. die Kanzel (Eisenkonstruktion und Messingverkleidung), die sehr glücklich gelöste Beleuchtung, die Ewiglichtlampen, auch viel überzeugender und besser sind als etwa die Tabernakel und Chortüren, wo das Bedürfnis nach einer kunsthandwerklichen Bereicherung zu einem kaum befriedigenden Ergebnis führte. Daß sich aber an geeigneter Stelle eine derartige schmückende Beigabe sehr wohl in Einklang mit der Architektur

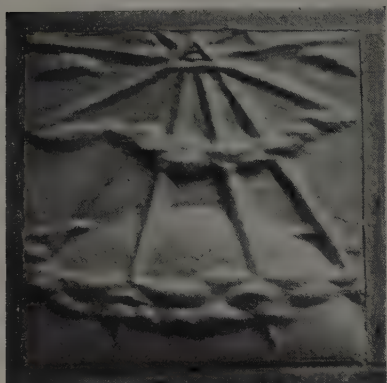
¹⁾ Eine eingehende, besonders das Technische berücksichtigende Abhandlung über die St. Antonius-Kirche ist in der »Schweizerischen Bauzeitung«, Band 90, Nr. 1, vom 2. Juli 1927, erschienen.



Phot. W. Diecks, Basel

KANZEL IN BASEL, ST. ANTONIUS-KIRCHE

ENTWURF: K. MOSER-ZÜRICH; RELIEFS: MAX UHLINGER-MINUSIO; AUSFÜHRUNG IN MESSING: F. HUYER-BASEL



MAX UHLINGER-MINUSIO:
VIER SYMBOLISCHE RELIEFS AN DEN CHORSTÜHLEN ZU BASEL

bringen läßt, zeigen die sehr schönen Reliefs (Evangelisten- und biblische Symbole) in Terrakotta des Bildhauers Max Uhlinger, Minusio, an den beiden Rückwänden des Chorstühls und am Hochaltar oder auch die Flachreliefs an der Kanzel, die nach seinen Modellen von F. Herger, Basel, in Messing getrieben wurden. In diesem Zusammenhange sind auch die Prozessionslaternen von F. Herger, die prägnant einfach gehaltenen Altarkreuze (Treibarbeit) und die prächtige Strahlenmonstranz des Luzerner Goldschmiedes A. Stockmann, wie auch die handgewobenen Altardecken von Frau L. Cron, Basel, hervorzuheben. Die Altardecken sind in lebhaften, rhythmisch fein aufgeteilten Farben gehalten und haben im Gegensatz zum üblichen Spitzengekräusel in ihrer reinen Flächenhaftigkeit eine eindringliche Fernwirkung, die zudem ausgezeichnet mit der Glasmalerei der Fenster zusammenklingt.

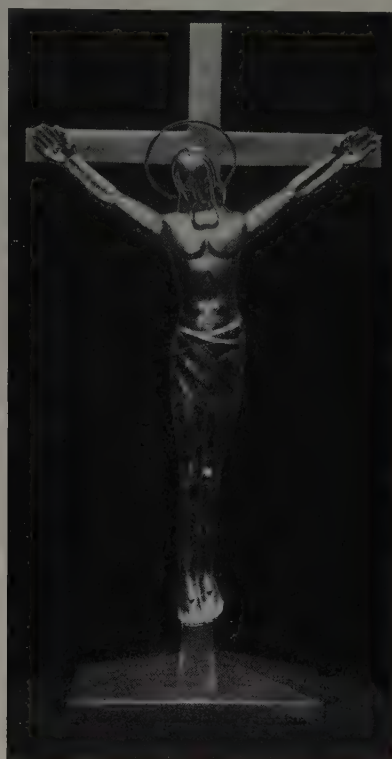
Von ganz entscheidender Bedeutung für den Innenraum aber sind: die glasmalerische Gestaltung der fünf außergewöhnlich großen Fensterpaare (13,70 m hoch, 4,80 m breit), die nischenlos von den Beichtstuhlhäuschen bis an die Decke reichen, und die künstlerische Lösung der Riesfläche der Hochaltarwand. Mit diesen Fenstern war der Glasmalerei eine ausnehmend große und großartige Aufgabe gestellt. Sie hatte nicht nur einzelne Fenster figürlich dekorativ zu schmücken, sie hatte im eigentlich architektonischen Sinne, wie in ihrer Hochblüte vor beinahe 700 Jahren, die Wände zu vollenden, einen transparenten Raumabschluß



F. HERGER-BASEL:
PROZESSIONSLATERNE FÜR
BASEL, ST. ANTONIUS-KIRCHE



STOCKMANN-LUZERN: MONSTRANZ
VON ST. ANTON, BASEL. SILBER,
VERGOLDET, HALBEDELSTEINE



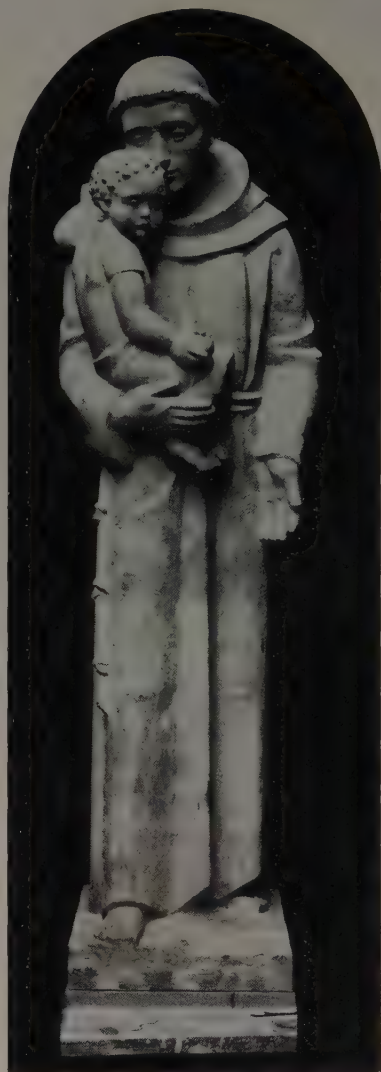
STOCKMANN-LUZERN: HOCH-
ALTARKREUZ VON ST. ANTON, BASEL
KUPFER, FEUERVERGOLDET

zu schaffen. In der üblichen Manier der Kirchenfenster, die im Tafelbildmäßigen befangen ist, war da nichts auszurichten. Ein allgemeiner Wettbewerb unter Schweizer Künstlern, aus dem die beiden jüngeren Basler Künstler Hans Stocker und Otto Staiger als Sieger hervorgingen, erbrachte die eindeutige Klärung. Wie die Architektur in der Handhabung ihres Materials sachlich sauber ist, so die glasmalerische Lösung dieser beiden Künstler. Sie gingen von ihrem Material, der farbigen Glasscheibe, aus und erfüllten damit ihre Aufgabe in einem absolut flächig gehaltenen, zweidimensionalen Scherben-Aufbau. Nun aber das Künstlerische dieser scherbenmäßigen Flächenfüllung! Mit den blanken, herrlichen Antikgläsern brachten sie einen blühenden Reichtum farbiger Spannung, einen sich gegenseitig steigernden Rhythmus immer neuer formaler und farbiger Klänge in die zu bewältigenden Hochformate. Und in diese rein abstrakte, von gesunder Vitalität sprühende Verglasung, neben der sich ähnliche Versuche, etwa jene der Friedenskirche in Frankfurt a. M., eher etwas zeichnerisch matt ausnehmen, hatten sie in jedes Fenster eine figürliche Darstellung von nahezu 9 m² einzubeziehen. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß diese figürlichen Darstellungen mit der abstrakten Umrahmung eine Einheit bilden müssen, daß sie ebenfalls scherbenmäßig flächig gehalten sein müssen, daß da plastische Modellierungen und »gemalte« Lieblichkeiten einfach unmöglich sind. Begreiflicherweise ging es da nicht ohne Schwierigkeiten und Widerstände und leider auch nicht ohne künstlerische Konzessionen ab. Denn die herbe Größe und übersinnliche Übertragenheit dieser glasmalerischen Kompositionen, die eben nicht mit kleinlicher Detailkrämerei oder genrehafter Pose aufwarten und die die Aufmerksamkeit der künstlerisch interessierten Kreise von ganz Basel auf sich zogen, mußten natürlich landläufige Gewohnheitsvorstellungen überraschen. So trat denn, nachdem die Umrahmungsverglasung nahezu sämtlicher Fenster und vier Figurenfelder ausgeführt waren, seit dem Mai 1928 eine Unterbrechung von einem Jahre in der Weiterarbeit ein. Nun haben die Künstler wieder Aufträge für weitere Figurenfelder erhalten, zur größten Erleichterung und Freude aller jener, die wissen, von welch immenser Bedeutung dieses wahrhaft zeit-

gemäße glasmalerische Werk für den Bau, für die christliche Kunst unserer Tage und nicht zuletzt für das Ansehen unserer Kirche in der Stadt Holbeins und Böcklins ist.

Der zweite Faktor von ausschlaggebender Wichtigkeit für die Innenausstattung, die künstlerische Gestaltung der flachen Chorwand hinter dem Hochaltare, ist noch nicht in Angriff genommen. Es ist dafür ein Mosaik vorgesehen. Eine höchst verantwortungsvolle Aufgabe, die sowohl in ihren Dimensionen (ca. 20 m hoch, 11,50 m breit) in ihrer zentral dominierenden Stellung wie in den künstlerischen Anforderungen, die sie stellt, den Fenstern in nichts nachsteht. Ihre Lösung erfordert deshalb eine mindestens so starke künstlerische Kraft wie jene der Fenster. Je nachdem sie ausfällt, kann sie dem Raum eine gesteigerte Einheitlichkeit und einen wehevollen Abschluß verleihen, oder sie kann durch Mißgriff und künstlerische Unzulänglichkeit direkt zu einer irreparablen, peinlichen Störung werden. Derartige Befürchtungen entbehren leider nicht jeglicher Grundlage, wenn man an die kürzlich zur Aufstellung gelangte größere Plastik, eine Pieta in Kunststein denkt. Ein Werk, das in seiner substanzhaft unkünstlerischen Haltung und geschmacklosen Stilisierung sehr unerfreulich wirkt und sich in dieser Architektur und Umgebung vielleicht noch merkwürdiger ausnimmt als die bunten Fabrikfiguren der Weihnachtsskrippe. Dagegen ist eine St. Antonius-Statue von A. Wanner, St. Gallen, hervorzuheben, welche schlichte Volkstümlichkeit mit einer schönen geschlossen plastischen Gestaltung glücklich verbindet. Derselbe Künstler hat auch die an das Hauptschiff anstoßende Taufkapelle, ein reizvoll intim gehaltener Raum, ausgemalt und mit einem Wandbild (Hl. Theresia vom Kinde Jesu) geschmückt.

Betrachtet man den Bau von St. Anton und seine Ausstattung, so wie sie sich jetzt darbieten, so kann man zusammenfassend — oder wenn man will als »Nutzanwendung« — mit Worten des bereits zitierten gewiß unverdächtigen, französischen Philosophen und Schriftstellers Jacques Maritain sagen: »... Wenn ihr ein christliches Kunstwerk schaffen wollt, dann seid Christen und suchet ein schönes Werk zu schaffen, in das euer Herz mitgeht; suchet nicht ‚Christliches zu schaffen‘... Bringt ihn — den Künstler — in Zucht, und er wird alles schaffen, was ihr möchtet. Gebraucht Gewalt und er wird nichts Gutes schaffen. Das christliche Kunstwerk will ebenso den freien Künstler wie den Künstler.« St. Anton belegt die Wahrheit dieser Sätze. Denn was hier stark, lebendig, neu und weisend ist, das ist vom fähigen »freien« Künstler geschaffen worden, in das sein »Herz miteingehen« konnte. Und weil St. Anton nicht eine bloße Theorie ist, sondern eine praktische Realisierung, die den Weg zur lebendigen Kunst unserer Zeit gefunden und beschritten hat, wird Bedeutung und Tragweite obiger Forderungen besonders deutlich. Sie werden in diesem Werke, in dem — Gott sei's gedankt! — das Unzulängliche vor dem Gesamtwerk doch verschwindend zurücktritt, zu einer augenfälligen Lehre, die nicht zu beachten unverantwortlich wäre.



A. WANNER: ST. ANTONIUS
IN BASEL. HOLZ



HANS VON MATT:
PRIMIZ-EINLADUNG



A. M. BÄCHTIGER: EINLADUNG
ZUR PFARRINSTALLATION

RELIGIÖSE HAUSKUNST UND DEVOTIONALIEN

Von A. SÜSS

Die Bemühungen um gute Hauskunst und Devotionalien sind vor allem bemerkenswert durch ihren Ausgangspunkt. Es waren die Theologen des Priesterseminars der Diözese Basel in Luzern, welche den Stein ins Rollen brachten. Schmerzlich vermißten sie beim Herannahen ihres Primiztages das Vorhandensein künstlerisch wertvoller Andenken. Die Primiz ist in unserm Lande fast allerorten ein religiöses Volksfest ersten Ranges; zahlreich sind die Einladungen, welche dazu ergehen und die Andenken, welche von den Geladenen sorgfältig aufbewahrt werden. Im Schoße »Waldstättia« der Sektion des Schweizerischen Studentenvereins bildete sich eine »Kunstkommission«, welche allmählich zum kleinen Kunstverlag sich ausbildete. Sie sorgte für geschmackvolle Einladungen zur Primiz, welche von den bisher üblichen vorteilhaft abstechen. Ein Beispiel bietet der inhaltlich und formal reizvolle Holzschnitt von Hans von Matt (Abb. S. 265). Eine zunächst bescheidene Zahl Andachtsbildchen in Lithographie und Kupferdruck wurden herausgegeben (Abb. S. 268/269). Wandschmuck in Graphik wurde teils in Verlag genommen, teils von den Künstlern vermittelt, ja selbst die altschweizerische Sitte der Stiftung von Kabinettscheiben schien unter ihrem Einfluß wieder aufzuleben. Bekannte Maler, Graphiker und Glasmaler waren am Werke beschäftigt, so Albert-Basel, Bächtiger-Gossau, von Matt-Stans, Schweri-Bern, Stärkle und Wanner-St. Gallen. Streng wurde darüber gewacht, daß auch bei größerer Auflage der Charakter des Originalwerkes nicht verloren ging. Mit Genugtuung konnte man bald auch Anfragen und Aufträge aus andern Priesterbildungsanstalten des Landes verzeichnen und so gelangten durch die mutige Tat der jungen Kleriker tüchtige Werke neuzeitlicher Künstler in manches Haus, das ihnen sonst verschlossen geblieben wäre. An Widerständen fehlte es freilich nicht, allein die tapfere Schar ließ sich nicht entmutigen und bildet, soweit sie schon in der praktischen Tätigkeit steht, einen wichtigen Faktor für die Erneuerung der kirchlichen Kunst.

So ist es dem Einfluß dieses Kreises zu verdanken, wenn mancherorts bei Anlaß kirchlicher Feiern (Pfarrereinführung, Firmung, Volksmission) gute graphische Blätter als Einladungen und Andenken verwendet werden (Abb. S. 267). Ich möchte es sogar dieser mutigen Pionierarbeit zuschreiben, daß die SSL (Societas S. Lucae) es wagen

konnte, dieses Frühjahr mit einem neuzeitlichen Kommunionandenken in farbiger Lithographie hervortreten. Es ist ein Werk von A. Stärkle, Lehrer an der Gewerbeschule St. Gallen (Abb. S. 267). Von starker Geschlossenheit der Komposition und frischer Farbigkeit gibt es ein Bild des hohen Mysteriums, welches sowohl dem Kinde etwas zu sagen hat als auch dem Erwachsenen. Es scheint bei diesem Werke die Hoffnung durchaus berechtigt, daß es auch in spätern Jahren nicht, wie es heute so oft der Fall ist, in einem verborgenen Winkel ein verschämtes Dasein fristen, sondern als wirkliche Zierde des Hauses dessen christlichen Geist offenbaren werde.

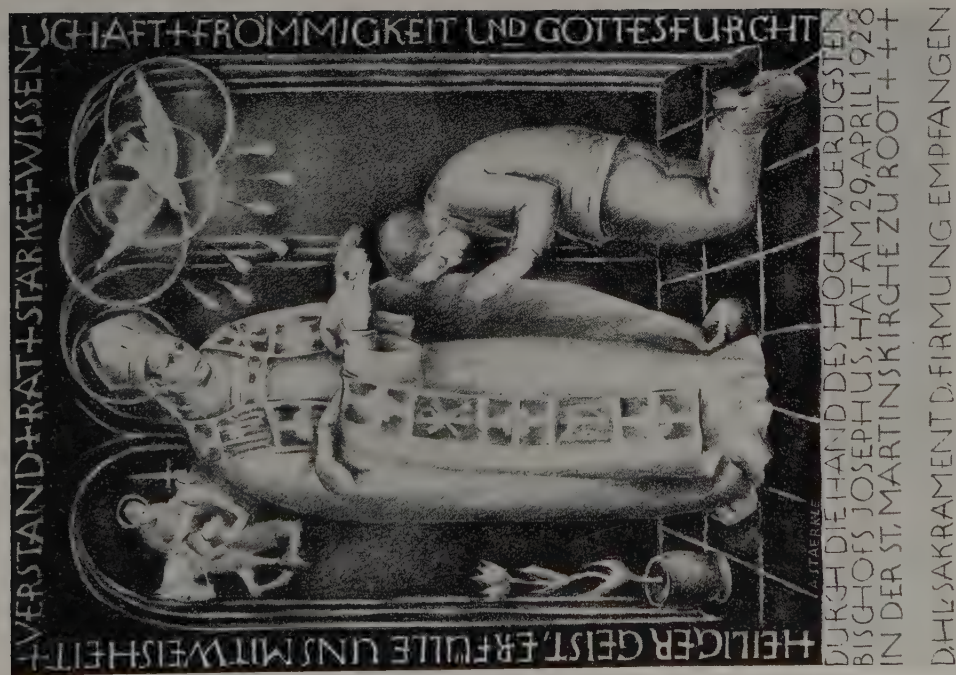
Diesen christlichen Geist auch im gesamten Wandschmuck zu betonen, wird übrigens dem Anspruchsvollern heute immer noch schwer gemacht. Nicht jedermann ist in der Lage, Originalwerke zu erwerben. Darum wird es Aufgabe der Zukunft sein, dem »Devotionaliengeschäft« künstlerisch wertvolle Modelle in tadelloser, materialgerechter Vervielfältigung zuzuführen. Dieser Aufgabe will sich u. a. die Geschäftsstelle SSL (Sitz in Baden) widmen.

Der wichtigste und bezeichnende Schmuck des katholischen Hauses ist das Kruzifix. Wie schwer hält es, im »Geschäft« etwas zu finden, das des Gegenstandes würdig ist. Und doch sollte es möglich sein, sei es in Bronzeguß, sei es in Keramik, bei serienweiser Herstellung etwas zu bieten, das jedem Hause erschwinglich ist, welches nicht direkt mit des Lebens Not zu kämpfen hat. Nur wird man sich auch in den Kreisen des Mittelstandes an den Gedanken gewöhnen müssen, daß das Bild unseres Herrn und Erlösers so viel wert ist wie — ein neuer Hut! Welch reizvolle und ernsthafte Lösungen möglich sind, mögen die drei Abbildungen nach Werken von P. Band, von Matt und Stockmann (S. 271) zeigen.

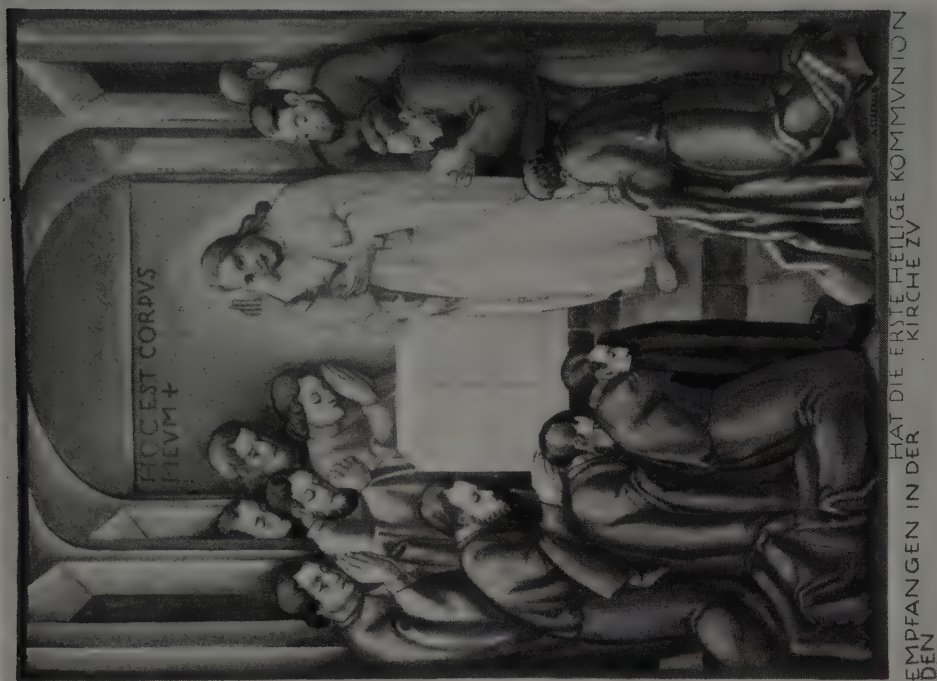
In jedem katholischen Hause, aus dem ihn nicht die fortschreitende Säkularisation des Familienlebens verdrängt hat, hängt der Weihbrunnen. Jedermann kennt die Hausgreuel in rosig angehauchtem Porzellan und, wenn's etwas Besseres ist, in »Onyx« mit aufgeschraubter Plakette. Es war darum eine erste Sorge der Geschäftsstelle SSL, gute und preiswerte Weihwasserbecken zu lancieren. Das seiner Zeit als Vereinsgabe erstellte Becken von Josef Büßer aus glasiertem Ton fand schon weite Verbreitung. In der Form so schlichte und überzeugende Stücke, wie sie M. Burch in versilbertem Messing geschaffen, werden sich ebenfalls zur Serienherstellung und Massenverbreitung eignen (Abb. S. 270). Reichere Einzelstücke finden sich zahlreich aus den Werkstätten Blöchliger, Burch, Stockmann u. a. Als Beispiel diene das formal und symbolisch wertvolle silbergetriebene von letzterem (Abb. S. 270).

Man wird sich fragen, wo die bekannte Berner Oberländer Holzschnitzerei bleibt. Es ist jedem Besucher der Schweizer Fremdenplätze wohlbekannt, daß sie zum größten Teile in der übelsten Konvention steckengeblieben ist. Einzelne Werkstätten geben sich Mühe, aus diesen Niederungen sich herauszuarbeiten, und es besteht die Hoffnung, daß sie (wie etwa die Werkstatt Thomann-Braun in Brienz) für die Kirchen- wie Hauskunst ihr wertvolles handwerkliches Können fruchtbar machen werden.

Was hier geboten wurde, macht selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit; es ist vielmehr nur ein Ausschnitt und meldet in erster Linie das, was dem Verfasser in seiner Stellung in der SSL zur Kenntnis gekommen ist. Aus der Ostschweiz wären z. B. noch die lobenswerten Bemühungen zu registrieren, welche Bildhauer Büßer und Maler Bächtiger um die Weiterbildung gewerblicher Lehrlinge anstellen. Als schönes Resultat sei hier auf eine Versehgarnitur in Zinn hingewiesen, welche in ihrer sachlichen und klaren Form sich ebenfalls für Serienherstellung eignen würde. Aber auch aus dem wenigen läßt sich erkennen, daß auch auf diesem Gebiete, wo die »Greuel der Verwüstung« vielleicht am augenfälligsten sind, eine langsame Gesundung zu erhoffen ist.



A. STÄRKLE: FIRMUNGSANDENKEN
LITHOGRAPHIE



A. STÄRKLE: KOMMUNIONANDENKEN
FARBIGE LITHOGRAPHIE



HEILIGENBILDCHEN VON A. M. BACHTIGER UND ALBERT STARKLE
LITHOGRAPHIEN



KAISER HEINRICH D. HEILIGE,
BESCHÜTZER D. CHRISTL. STAATES.



HL. VERENA + SELIG DIE
BARMHERZIGEN



HL. LEODEGAR ÖFFNE VNS DIE
AVGEN FÜR D. HL. GLAVBEN



H. FRIDOLIN + APOSTEL
ALAMANNIENS

HEILIGENBILDCHEN VON ALBERT STARKLE
LITHOGRAPHIEN



M. BURCH:
WEIHWASSERKESSEL
SILBER



M. BURCH
WEIHWASSERKESSEL
MESSING, VERSILBERT



STOCKMANN: WEIHWASSERKESSEL
SILBER



M. BURCH:
WEIHWASSERKESSEL
SILBER



PAUL BURCH: GLASIERTE KERAMIK



STOCKMANN: WANDKRUFIX
BRONZE AUF HOLZ



HANS VON MATT: KERAMIK



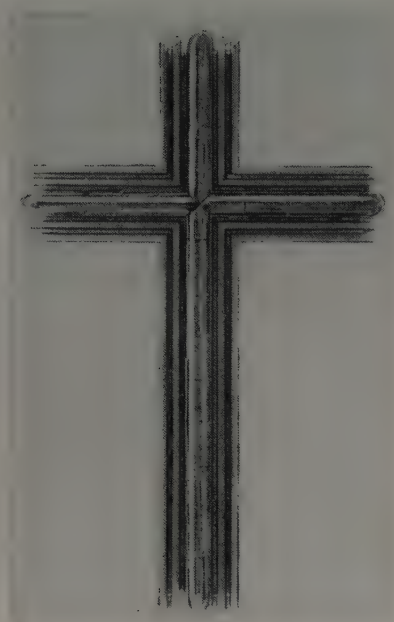
A. M. BÄCHTIGER: VERSEHGARNITUR. ENTWURF

KIRCHLICHE GOLDSCHMIEDEKUNST IN DER SCHWEIZ

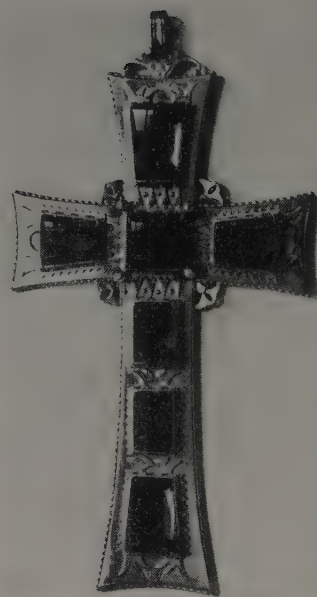
Von LINUS BIRCHLER

Das vorliegende zweite und das im Februar 1928 erschienene erste Schweizer Sonderheft dieser Zeitschrift könnten bei nichtschweizerischen Lesern die für uns höchst schmeichelhafte, aber durchaus trügerische Meinung erwecken, in unserm Lande hätten sich die Bestrebungen für eine zeitgemäße Erneuerung der kirchlichen Kunst siegreich durchgesetzt. Dem ist leider nicht so. Was ich anfangs 1928 in meinem Überblick schrieb, gilt zur Hauptsache auch noch heute: Abgesehen von der Westschweiz und der Stadt Basel kann man die Orte, an denen neuzeitliche Kirchenkunst konsequente Förderung findet, an der linken Hand aufzählen, man braucht dazu den Daumen und den kleinen Finger nicht und kann auch noch die übrigen drei Finger einbiegen. Nur in den welschen Kantonen und in der Stadt des Erasmus und der Holbein ist das nötige Kulturbewußtsein vorhanden, das die Katholiken drängt, mit ihren religiösen Kunstmanifestationen nicht Mittelalter oder Barock (via »Kunstanstalten«) zu spielen, sondern sich zur Gegenwart zu bekennen. Außerhalb der größeren Städte sind Klerus und Akademiker (und infolgedessen auch das Volk) fast durchgängig jeder nicht dem Kanon der Renaissance und der Nazarener entsprechenden Kunst feindlich gesinnt. Glücklicherweise sind auf dem Gebiete der Devotionalien für die Erziehung weiter Kreise höchst erfolgversprechende Resultate zu verzeichnen (siehe den vorausgehenden Aufsatz); aber just die Wallfahrtsorte, die Hauptvertriebsstellen religiöser Hauskunst, lehnen jegliche moderne Kunstäußerung noch immer ab.

Auf einem Gebiet haben indessen die vor allem von der Societas Sancti Lucae verfochtenen Ziele sozusagen restlos gesiegt: in der kirchlichen Goldschmiedekunst. — Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein zählten wir in der Schweiz eine Reihe wahrer »Goldschmiedestädte«; im kleinen Augsburg vergleichbar: Aus Zug, Rapperswil, Einsiedeln, Luzern, Sursee, St. Gallen und Wil kennen wir ganze Generationen von kirchlichen Goldschmieden; und auch die Sakristeischränke von Orten wie Schwyz und Altdorf zählen manches kirchliche Gerät aus einheimischer lokaler Werkstatt. Die neuzeitlichen Fabriken der »kirchlichen Kunstanstalten« erwürgten auch die Goldschmiedekunst, und wie in andern Ländern verlangten auch bei uns Primizianten und Donatoren nach »stilreinen« gotischen und romanischen Kelchen, die man nach den Katalogen bestellte. Bis in unser Jahrhundert



MEINRAD BURCH: PEKTORALE
(ENTWURF)



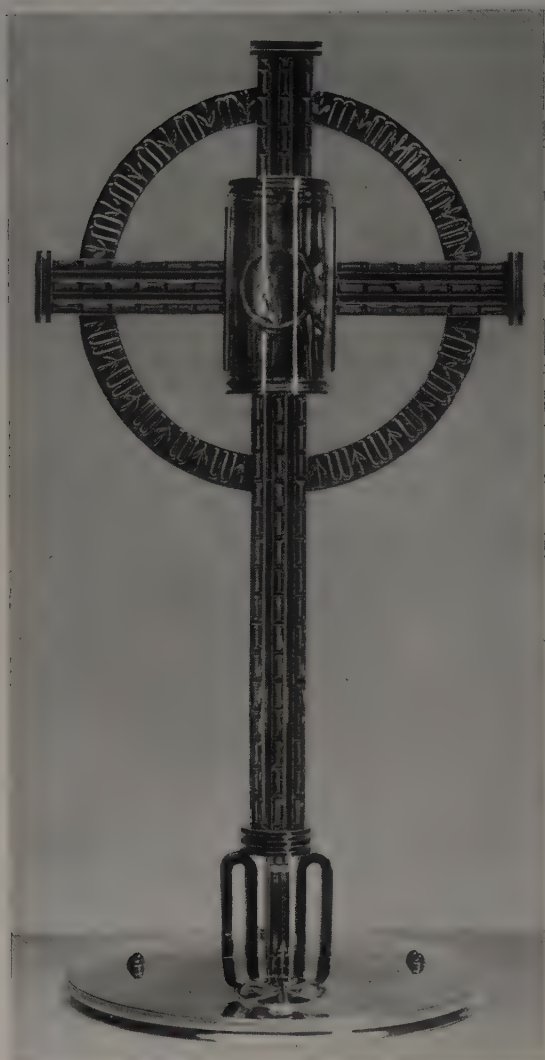
STOCKMANN: PEKTORALE
DES BISCHOFS VON BASEL
GOLD MIT AMETHYSTEN



STOCKMANN: STEHKRUZIFIX
BRONZE AUF HOLZ



MARTHA HÄFELI:
VERGOLDETES STEHKREUZ



MEINRAD BURCH: MONSTRANZ IN KLOSTER
BALDEGG (KT. LUZERN)



MEINRAD BURCH:
BRUDER-KLAUS-MONSTRANZ
PFARRKIRCHE LIESTAL

hinein wurden wertvolle kirchliche Gefäße massenhaft verschleudert und gegen neugotischen und neubarocken Schund vertauscht. Erst etwa um 1910 tauchten bei uns vereinzelt moderne Kelche auf. Sie kamen meist aus dem Ausland. Bis vor weniger als einem Jahrzehnt gab es nur einen einzigen Schweizer Goldschmied, dessen Name in den Sakristeien Klang hatte, Meister Arnold Stockmann in Luzern, der als der eigentliche Bahnbrecher und Begründer der neuen kirchlichen Goldschmiedekunst unseres Landes bezeichnet werden muß. Noch 1924, bei den Vorbereitungen für die große Basler Ausstellung kirchlicher Kunst, war uns im Ausstellungskomitee kein anderer modern gerichteter kirchlicher Goldschmied bekannt als Stockmann.

Heute ist eine ganze Reihe tüchtiger Namen zu nennen. Zum innern hat sich der äußere Erfolg gesellt. Während noch um 1910 fast alle Kelche aus ausländischen Fabriken kamen und um 1920 nur vereinzelte Geistliche sich einen »eigens für sie« entworfenen Kelch leisteten, gibt es heute wohl keinen Primizianten mehr, der sich einen nach den kunstgeschichtlichen Handbüchern »stilreinen« Kelch wünscht, so daß man sagen darf: 90 Prozent aller neuen kirchlichen Geräte wird von Schweizer Künstlern erstellt. Von den kirchlichen Goldschmieden seien hier nur einige wenige kurz charakterisiert.

Arnold Stockmanns obengenannte Bedeutung äußerte sich vor allem in seiner Viel-



STOCKMANN: ZIBORIUM DER
KATHEDRALE SOLOTHURN
GOLD UND ELFENBEIN



MARTHA HÄFELI: ZIBORIUM



MEINRAD BURCH: KELCH



STOCKMANN: KELCH IN CHUR



A. BLÜCHLINGER: KUSTODIA
FÜR ST. ANTONIUSKIRCHE
IN BASEL



M. BURCH: MONSTRANZ

seitigkeit und Anpassungsfähigkeit. Ohne an andere schweizerische Goldschmiede anknüpfen zu können, sah er sich vor der Aufgabe, Kelche, Monstranzen, Leuchter, Ampeln, Medaillen in zeitgemäßen Formen schaffen zu müssen. Es ist begreiflich, da seine früheren Arbeiten Beziehungen zum deutschen kirchlichen Kunstgewerbe aufweisen. Stockmanns bewegliches Temperament schafft Werke, die man kaum in eine klare Entwicklungsreihe rücken kann. Gemeinsam ist fast allen ein immanent barockes Empfinden (nicht im Sinn des historischen Barock, sondern in der Dynamik). Die Freude am Handwerklichen läßt ihn Figuren und Ornamente in Treibarbeit mit fast überquellender Fülle die Metallflächen beleben. Stockmann scheut sich nicht, gelegentlich schwer und fast überladen zu wirken; er ist immer saftig und lebendig in der Erfindung.

Ganz anderer Art ist der ebenfalls in Luzern tätige etwas jüngere Meinrad Burch. Er hat seine Lehrzeit in London und Neuyork absolviert, aber die dort beliebte Schmuckfreudigkeit hat auf sein Schaffen nicht abgefärbt. Seine künstlerische Entwicklung geht geradelinig auf immer größere Einfachheit und feierliche Schlichtheit. Viele seiner Kelche sind einzig auf den edlen Umriß und die abgewogenen Proportionen abgestellt und entbehren fast jeglichen Schmuckes. Man könnte bei Burch von »neuer Sachlichkeit« reden, — derart klar betont er oft das Konstruktive. Aber das Ziel ist ein gänzlich verschiedenes. Burch will, daß der sakrale Zweck seiner kirchlichen Geräte auf weite Distanz eindeutig zum Auge des Gläubigen spreche. Seine Kelche wollen vor allem Opfergefäße sein, die vor den Augen des Volkes zur Anbetung hochgehalten werden; das für den Zelebranten berechnete schöne Detail muß deshalb oft zurücktreten. Gleiches gilt von seinen Monstranzen: die hier abgebildete große Bruderklausenmonstranz von Liestal erreicht mit einfachen geraden Linien und Flächen die Feierlichkeit gotischer Ostensorien, während die originell erfundene Kreuzmonstranz¹⁾ von Baldegg auch die Farbe (Granaten)

¹⁾ Monstranzen in ausgesprochener Kreuzform sind liturgisch nicht beliebt, um eine Verwechslung mit Kreuzpartikel zu vermeiden.

zur Verstärkung der linearen Wirkung herbeizieht. Meinrad Burch weiß von unsern katholischen Goldschmieden am klarsten und überzeugendsten Elemente der heutigen Kunst in den Dienst des Heiligtums zu stellen.

Der vielseitige St. Galler Kunstgewerbler Anton Blöchlinger ist auch ein namhafter Goldschmied. Seine gelegentlich etwas schwer wirkenden Goldarbeiten sind in der Erfindung von schönem Ernst. Franz Herger, Fachlehrer an der Basler Kunstgewerbeschule, hat in unedlem Metall zahlreiche Arbeiten für Kirchen erstellt, Leuchter, Prozessionslaternen usw.; sie sind frisch und klar aufgebaut, mit Betonung des Funktionellen. Entwürfe für kirchliche Goldschmiedearbeiten liefert gelegentlich auch der tüchtige Züricher Bildhauer Eduard Bick. Zahlreich sind die Kelche, die der erfindungsreiche Friedrich Brutschin (Kunstgewerbelehrer am Kollegium Schwyz) entworfen hat.

Einen ganz prachtvollen Goldschmied besitzt die katholische Westschweiz in Marcel Feuillat (Lehrer der Goldschmiedekunst an der Genfer Ecole des Beaux-Arts). Im Temperament und in der Originalität der Erfindung kann man Alexandre Cingria erinnern, den vielseitigen und stürmischen Führer der welschen Kirchenkunst. Feuillat verwendet mit Vorliebe farbige Emails; deshalb lassen sich seine schönsten Werke (wie etwa der Bischofsstab in St. Maurice und der Rahmen um den Brief des hl. Ludwig, im Kirchenschatz des gleichen kunstfreundlichen Klosters) nicht abbilden. Farbige Emails verwendet auch Alfred Sandoz (Genf) bei seinen gelegentlichen kirchlichen Arbeiten.

Beachtung verdienen auch einige die Goldschmiedekunst berufsmäßig ausübende Damen. An erster Stelle zu nennen ist hier Martha Flüeler-Häfeli in Luzern, deren mit vornehmer Einfachheit entworfene Arbeiten wachsende Anerkennung finden. Auch die, gleich der genannten Künstlerin, aus der Schule Stockmanns hervorgegangene Clara Stengele erfreut durch geschmackvolle Erfindung ihrer Arbeit; sie hat u. a. das Thema des künstlerisch ausgeführten Rosenkranzes mit Glück aufgegriffen. In der Westschweiz ist Adrienne Nicolin in Genf als beachtenswerte Goldschmiedin zu nennen.

Bei der Erstellung kirchlicher Geräte ist bei uns der neue Geist durchgedrungen. Die katholische Schweiz hat aber auch tüchtige Architekten, Maler und Bildhauer, denen ein ähnlicher äußerer Erfolg dringend zu wünschen wäre.

PAUL BODMERS FRAUENMÜNSTERFRESKEN IN ZÜRICH

Von LINUS BIRCHLER

(Vorbemerkung. Der im Sommer 1928 verstorbene bedeutende Zürcher Kunstkritiker Dr. Hans Trog schrieb in seinem allerletzten Kunstbericht über ein Schutzengelbild von René Auberjonois: »Es muß eine besondere Genugtuung für einen Kunstschriftsteller wie Dr. Linus Birchler in Einsiedeln sein, wenn er in einem solchen Werke etwas von der Frucht seiner Lehre von einer neu erwachenden christlichen Kunst, wie sie da und dort in der Schweiz sich regt, entdecken kann. Hoffentlich wird »Die christliche Kunst« in München dieses bedeutende Werk Auberjonois' baldigst seinem Leserkreis vorlegen, und es wäre doch wohl auch kein frevler Wunsch, wenn ein so großartiger strenger Wurf religiöser Kunst, wie ihn Zürich durch die Fraumünsterfresken Paul Bodmers jüngst erhalten hat, in weitesten Kreisen bekannt gemacht würde. Die große Kunst darf nicht bei den Konfessionen haltmachen.« — Zum Verständnis des Bildes von Auberjonois fehlen dem deutschen Leser die Voraussetzungen. Es gereicht dem Schreibenden zur wahren Freude, wenigstens den einen Wunsch des heimgegangenen überragenden Schweizer Kritikers nachträglich erfüllen zu können.)

Text und Abbildungen dieses zweiten Schweizer Sonderheftes lagen anfangs 1929 druckbereit. Da das Heft umständehalber erst jetzt erscheint, sind verschiedene Ausführungen teilweise überholt, behalten aber ihr inhaltliches Interesse. Die Auswahl der Abbildungen besorgte die Redaktionskommission der »Christlichen Kunst«, der an dieser Stelle gedankt sei für die Bereitwilligkeit, mit der sie ihr Organ den Bestrebungen der kirchlichen Kunst der Schweiz (besonders der Societas Sancti Lucae) zur Verfügung stellt.

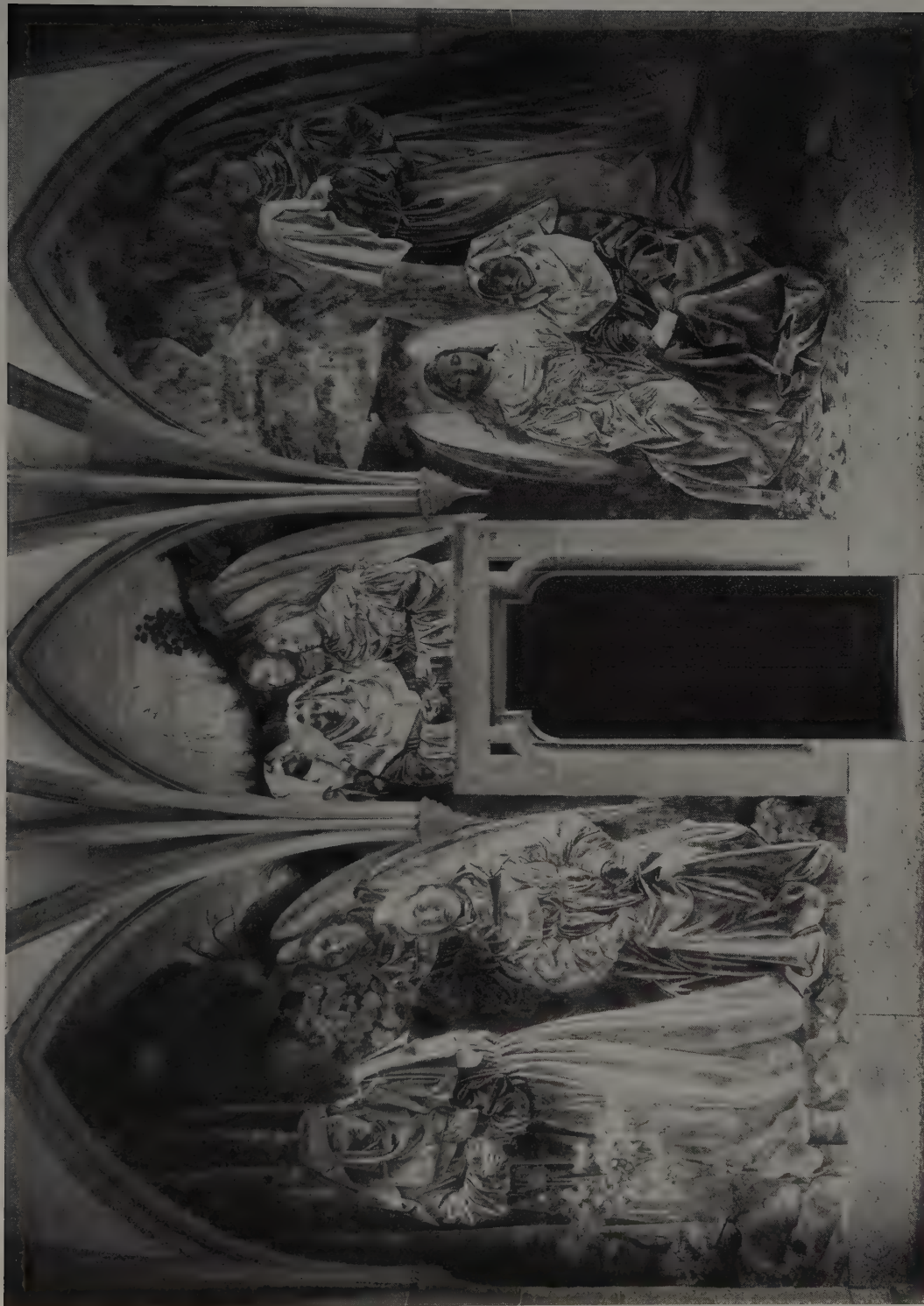
Dr. Linus Birchler, Schwyz.

Paul Bodmers Freskenzyklus aus der Gründungslegende des Zürcher Frauenmünsters, der soeben um vier weitere Felder bereichert wurde, darf als das bedeutendste Werk moderner religiöser Monumentalmalerei in der Schweiz bezeichnet werden. Die Bilder, die von der Stadt Zürich selber in Auftrag gegeben wurden, zieren die Wände einer uninteressanten neugotischen Vorhalle zum Überrest des romanischen Kreuzganges.

Die Entwicklung, die das Schaffen des Zürcher Malers Paul Bodmer seit anderthalb Jahrzehnten genommen hat, ist höchst lehrreich. Um 1915 malte er die Hallen der Zürcher



PAUL BODMER; FRESKO IM ZÜRCHER FRAUENMÜNSTER



PAUL BODMER: FRESKO IM ZÜRCHER FRAUENMÜNSTER



PAUL BODMER: DETAILS AUS DEN FRESKEN IM ZÜRCHER FRAUENMÜNSTER Phot. Ernst Linck, Zürich

Universität mit hernach wieder getilgten figürlichen Darstellungen aus, die damals als Bürgerschreck wirkten: auf trojarotem Grund flächige Gestalten, fast an Höhlenmalereien erinnernd, dekorativ gemeint; ihre Anordnung war von feinem, nicht errechnetem, sondern erfülltem Rhythmus, eine Eigenschaft, die die Frauenmünsterfresken besonders auszeichnet. In Tafelbildern befaßte sich der Maler dann jahrelang mit den einfachsten Vorwürfen, mit stehenden, schreitenden und sitzenden Figuren. Die ersten Entwürfe zu den Frauenmünsterfresken, Engel und Nonnen in mächtig und kunstvoll gefältelten gotischen Gewändern, standen im Zeichen des großen Basler Frührenaissancemalers Konrad Witz. In der Ausführung ist dieses gotisierende Element bedeutend gedämpft worden, und in den jetzt der Vollendung entgegengehenden neuen Gemäldefeldern (hier nicht abgebildet) ist es völlig verschwunden. Aus Primitivismus und Studium der Gotik heraus sind also diese bedeutendsten Schweizer Monumentalmalereien seit Hodler erwachsen.

Die Fresken wollen nicht die Gründungslegende (die beiden Königstöchter, die dem Hirsch mit den brennenden Kerzen auf dem Geweih zum Ort des spätern Liebfrauenmünsters durch den Wald folgen usw.) genau illustrieren, sondern sie wollen die Grundstimmung der frommen Erzählung einfangen und gestalten. Auch wer die Legende nicht kennt — und das ist bei den meisten Betrachtern der Fall — spürt vor Bodmers Fresken ihren Hauch: fromme Frauen, zu denen sich Himmelsboten vertraulich und innig unterweisend gesellen; heiliger Wald, aus dem der Odem Gottes weht, Geist vom Geist der mystischen Nonnen aus dem Kloster Töb. Bodmer findet mit einfachen Mitteln die sprechendsten Formeln für die schauernde Versunkenheit der Gottesfreundinnen: die an die Wange gelehnte Hand, der weit offene Blick sind Ausdruck des Ahnens, des zitternden Staunens, des tiefen Ergriffenseins über die himmlische Begnadung.

Die beiden ersten Fresken sind von kleinem Format. Das eine stellt geheimnisvoll und nicht leicht deutbar Elemente der Legende und freie Phantasien des Künstlers zusammen, Frauen, anbetende verhüllte Gestalten, eine Ädikula mit Kuppelbau, einen Gnadenbrunnen u. a. m.; Kunstgeschichte und Gelehrsamkeit sind in diesem einleitenden Fresko noch etwas spürbar. Gegenüber erscheinen die beiden Königstöchter mit ihren Schutzengeln und einem über ihnen stehenden dritten Engel; das Ganze ist etwas hart in der Pyramide aufgebaut, aber farbig höchst kulturvoll und knapp. Dann folgen in der Halle selber die hier abgebildeten 1928 vollendeten großen Hauptfresken, die wohl keiner langen Erklärung bedürfen. Die Gestalten sind überlebensgroß, was gelegentlich kritisiert wird. Die von einer Türe durchschnittenen Südwand ist farbig lebendiger als die gegenüberliegende herrliche Waldszene, in der Grün und Braun kostbar zusammenklingen.

An diese Waldszene schließen die soeben enthüllten weitem Bilder an. Bodmer löst sich in ihnen immer mehr von jeglicher historischer Bindung. Das leicht gotisierende Gefältel der Gewänder ist in ihnen verschwunden. Der farbig Grundton ist ein ähnlicher wie im Nachbarfresko, aber lockerer, malerischer, mit sonoren Blautönen. Die Felder sind durch vertikale Streifen abgegrenzt, und ohne Pedanterie entsteht Triptychonwirkung, obwohl jedes Feld auch für sich allein zu betrachten ist. Dargestellt sind Szenen aus der Missionierung des Landes; wie in den Engelbildern herrscht die gleiche feierliche Stille, die bei Piero della Francesca und bei Marées musiziert: auch die scheinbar zwanglose, aber fein errechnete Gruppierung läßt an Piero denken. Der Maßstab der Figuren ist nicht mehr überlebensgroß, sondern der natürliche, was sich wohl daraus erklärt, daß diese Bilder im Kreuzgangarm selber liegen und nicht auf weite Distanz betrachtet werden können wie die Fresken in der Halle. Durch das Verkleinern der Gestalten hat die Waldszenerie einen breitem Raum gewonnen, ohne daß dabei das Monumentale verlorengeht. Ein weiteres Fresko, an dem der Künstler zur Zeit arbeitet, stellt eine Taufszene im Wald dar.

Von den Fresken Bodmers können wir viel lernen. Auch ohne Akte und ohne die Prinzipien Hodlers ist Monumentalmalerei möglich. Religiöse Malerei ist nicht Historienmalerei und nichts Esoterisches. Monumentalkunst schließt Innigkeit nicht aus. Das lehren uns die im religiösen und allgemein menschlichen Sinne frommen Bilder Paul Bodmers. Bodmer rührt an die halbvergessenen Geheimnisse der großen italienischen Freskenmeister.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

Die Ausstellung der »Kirchlichen Kunstschatze aus Bayern« ist am 26. Mai, mittags 12 Uhr, feierlich eröffnet worden. Anlage und Durchführung dieser Feier, zu der das große Vestibül vor den Steinzimmern der Münchner Residenz einen stimmungsvollen und großzügigen Rahmen bot, waren der Bedeutung der Veranstaltung würdig. Eine auserlesene Versammlung geladener Gäste hatte sich zusammengefunden. Die obersten katholischen und protestantischen Behörden Bayerns, in ihrer Mitte der päpstliche Nuntius, Vertreter der bayerischen Staatsregierung und der Stadt München, der wissenschaftlichen Institute, der Museen, der Krongutsverwaltung und zahlreicher anderer Behörden und Körperschaften. Seine Eminenz Kardinal Faulhaber erschien am Schlusse, begrüßt von einem Musikvortrag des Bläserchores der Bühnenmusik des Staatstheaters und von Liedervorträgen des Sängerkchores des Franziskanerchores St. Anna. Oberbürgermeister Dr. h. c. Scharnagl wies in seiner Rede auf Sinn und Zweck dieser Ausstellung und auf ihre Bedeutung innerhalb des Programms »München 1930« hin. Kultusminister Dr. Goldenberger sprach über die Kirche, die im Laufe der Jahrhunderte den Künstlern unerschöpfliche Themen übermittelt hat und im wahrsten Sinne des Wortes zu allen Zeiten die vornehmste Auftraggeberin für alle Künste gewesen sei. Vor allem aber bot in freier Rede Kardinal Faulhaber ungemein feinsinnige Ausführungen. In erstaunlicher Prägnanz kam eine Fülle von Gedanken zum Vortrag. Neben der Charakteristik der hohen Bedeutung der kirchlichen Kunst im Laufe der Jahrhunderte fand der Kirchenfürst auch eindringliche und beherzigenswerte Worte für die gestaltenden Künstler der Gegenwart. Kunst sei Geist und nicht Mode, denn Mode sei Geistlosigkeit und wahre kirchliche Kunst könne nicht entstehen durch Kopieren und Nachäffen, sondern nur durch ein inniges Versenken und eifriges Studieren der auf uns gekommenen Denkmäler. Der Kardinal erklärte dann im Namen der Ausstellungsleitung und des Arbeitsausschusses die Ausstellung für eröffnet.

In ganz kurzen Zügen eine allgemeine Charakteristik der Ausstellung! Im majestätischen Prunke der sog. Steinzimmer der Münchner Residenz ist sie ohne Zweifel eine höchst dankenswerte Tat und nach mehr als einer Hinsicht von größtem Interesse. In erster Linie ist sie eine glänzende Schau historisch gewordener Leistungen aus etwa zwölf Jahrhunderten. Nicht eine Anhäufung von Kunstschatzen will die Ausstellung, sondern sie ist bestrebt, in strenger Sichtung des reichen schier unübersehbaren Materials die Qualität der gezeigten Stücke vorzuführen. Wie eine ideale Schatzkammer soll die Ausstattung anmuten, bei deren Darbietung ein geistiger Hintergrund sich findet. Diese Eindrücke erhofft sich die Ausstellungsleitung. Zunächst kommt durch die Ausstellung der kirchlichen Kunstschatze in beredter Weise die Macht und Bedeutung der Hochstifte und Klöster innerhalb Bayerns im Laufe der christlichen Jahrhunderte zum Ausdruck. Eine hohe Kultur ist damit dokumentiert. Diese Stifte und Klöster waren

im vollsten Sinne des Wortes Kunstzentren. Sie befruchteten die umliegenden Landgebiete und drückten in ihrem künstlerischen Schaffen auch der profanen Kunst durch lange Zeit hindurch ihren geistigen Stempel auf. Von jeher ist es gerade die Kirche gewesen, welche der Kunst die höchsten Impulse gegeben hat. Ein Blick auf diese einzigartige Schau, die vor uns ausgebreitet liegt, sagt uns aber auch, wie die Kunst zu allen Perioden eine Dienerin der Kirche gewesen ist. Die Kirche war Lehrmeisterin, sie hat bestimmte Gesetze und Forderungen des Ritus und der Liturgie aufgestellt und die Kunst angehalten, sich danach zu betätigen. Auf diese Weise hat sie die Kunst veredelt. Doch war die Kirche nicht eine Despotin der Kunst gegenüber, vielmehr eine milde Gebieterin. Sie hat der Kunst innerhalb gewisser Grenzen zu jeder Zeit Freiheit gewährt. In ihrer Weisheit bietet sie der gestaltenden Kunst unerschöpfliche Themen. Die hohe kulturelle Leistung der Kirche erstrahlt daher in dieser Ausstellung im hellsten Lichte.

Doch noch etwas anderes lehrt uns diese glänzende Darbietung kirchlicher Kunstschatze. Sie lehrt, daß die Kunst immer die Sprache ihrer Zeit redete, daß jede Epoche im Geschmacke der Zeit ihr höchstes Schönheitsideal suchte und bestrebt war, das Höchste hierin zu leisten. Ein lebendiger Fluß der Entwicklung breitet sich in dieser Ausstellung vor uns aus, beginnend von den weit zurückliegenden Zeiten des romanischen Stils, das glänzende hohe und späte Mittelalter hindurch bis hinein in die neue Zeit, wo die Renaissance mit den aus ihr erwachsenen Stilphasen des Barock und Rokoko ihren Zauber entfaltet. Und überall geläuterte Schönheit in ununterbrochenem Werdegang! So schuf die kirchliche Kunst jeder Geschmacksrichtung in Unterordnung unter die durch die Jahrhunderte geheiligte Tradition mit dem Einsatz ihres besten Könnens und Wollens ganz hervorragende Leistungen.

Endlich birgt die Ausstellung auch noch eine Mahnung und Ermunterung für die Gegenwartskunst. Zeigen doch die vorgeführten Kunstschatze von rund zwölf Jahrhunderten klar und deutlich, wie im Dienste der Religion künstlerisches Bemühen tätig war, unter Anpassung an den jeweiligen Zeitstil immer neue Formungen zu finden, wie das kirchliche Kunstleben Anteil an allen Wandlungen der Zeit genommen hat! Aber immer obwalteten kirchlicher Takt, kirchliches Empfinden. Möge nun dieser Geist, der aus den Werken kirchlicher Kunst der Vergangenheit zu uns spricht, auch lebendig sein in Schöpfungen zeitlebender Prägung!

Schließlich noch ein kurzer Gang durch die Ausstellungsräume. Beim Anblick all dieser Wunder ist dem Besucher das eine klar, daß in den Werken dieser Ausstellung die Materie in des Wortes stärkstem Sinne beseelt ist. Der erste Saal birgt die hochgemuten strengstilisierten Denkmäler der romanischen Zeit, vor allem das einzigartige Werk des karolingischen Tassilokelches 777 aus dem Stifte Kremsmünster, dann den Tragaltar des Kaisers Arnulf vom Ende des 9. Jahrhunderts aus der Reichen Kapelle der Münchner Residenz, das Kreuzreliquiar und den Kelch Kaiser Heinrichs II. des Heiligen, das Kreuz der Her-

zogin Gisela, die Krone der Kaiserin Kunigunde, Evangeliarien aus der Staatsbibliothek München, den berühmten Henkelkelch mit Patene aus dem Stifte Wilten bei Innsbruck, Kelche aus dem Schatze des Erzstiftes St. Peter in Salzburg, Reliquiarien und Tragaltäre aus dem Regensburger Domschatz, dem Stifte St. Walburg in Eichstätt, dem Stifte Nonnberg bei Salzburg. Im nächsten Saale gibt eine Serie von Bischofsstäben in hochinteressanter Weise die stilgeschichtliche Entwicklung aus vorromanischer Zeit mit dem Stabe des hl. Utto aus der Abtei Metten bis in die Prunkperiode des Barock und Rokoko herab. Es folgt dann eine Schau der elegant aufstrebenden unendlich reich zergliederten Schöpfungen gotischen Geistes in wundervollen Monstranzen und Ostensorien, so aus Kloster Tegernsee, aus Weidhofen an der Ybbs, in der ganz eigenartigen Holzmonstranz des Freisinger Domes, welche das Modell zur Weidhofer Monstranz abgegeben hatte, in ungemein reizvollen Silberstatuetten und herrlichen Mitren, worunter die mit Edelsteinen und Perlen reich besetzte Mitra des Schatzes der Erzabtei St. Peter in Salzburg geradezu ein Unikum darstellt. In einem Saale nimmt die Mitte der gewaltige silbergetriebene Reliquienschrein des hl. Emmeram aus Regensburg ein, aus der Zeit der Mitte des 15. Jahrhunderts, daneben das lebensgroße Silberrelief des hl. Arsadius aus dem Münchner Frauendom. Dazu kommen die silbervergoldeten Büstenreliquiare des hl. Petrus und des Papstes Alexander, Prunkstücke der virtuellen Spätgotik aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Es folgen dann die Stücke aus der deutschen Renaissance mit der überreich mit Edelsteinen und Email verzierten Reiterstatuette des Ritters St. Georg sowie mit Prunkaltären der Schatzkammer und der Reichen Kapelle der Münchner Residenz. Es glänzt im gleichen Raume die herrliche Silberbüste St. Benno aus dem Frauendom und eine Fülle mit edlem Dekor in Treiarbeit verzierter kirchlicher Geräte aus München, Ottobeuren (Alexanderschrein), dem Regensburger Domschatze, aus der oberen Pfarr zu Bamberg, aus Augsburg usw. Ungemein kostbar ist die im Glanze ihrer Edelsteine die Salzburger Dommonstranz von Ament. Es glänzt und gleißt dann im Saale des Barock und Rokoko von phantastischen überquellenden sprudelnden und wild aufgewühlten Werken dieser Glanzperioden kirchlicher Kunst. Im Mittel dieses Saales erstrahlt eine Gruppe von Prachtmonstranzen, darunter die herrliche Weilheimer Monstranz mit der Darstellung der Wurzel Jesse 1698, die mit Edelsteinen übersäte Monstranz der Jesuitenkirche in Landshut, jene von St. Johann Nepomuk in München nach dem Entwurfe von Egid Quirin Asam, die Tittmoninger Monstranz und die originellen Monstranzen von Weyarn in Oberbayern und Weiden in der Oberpfalz. Der nämliche Saal führt herrliche Barock- und Rokokokelche, Ziborien, Lavaboteller mit Kännchen, große silbergetriebene Ewiglichtampeln, ganze Altargarnituren (Antependien) in Silber getrieben vor, so aus der Stiftskirche von Berchtesgaden, aus Mindelheim, aus der Wallfahrtskirche Unseres Herrn Ruhe bei Friedberg, dann Silberfiguren aus dem Bürgersaal in München, aus der Kongregation zu Amberg usw. Im Renaissance-saale zeigt eine langgestreckte Vitrinerei hervorragende Prunkstücke kirchlicher Paramente aus der Zeit der Gotik bis herab zu den gold- und farbensprühenden Gewändern des Barock und Rokoko.

Die Ausstellung findet in den Steinzimmern einen besonders wirkungsvollen Rahmen. Diese Säle gehören zum Schloßbau Maximilians I. und sind 1611—17 von Hans Krumper erbaut worden. Prächtigen Hintergrund der in Edelmetall erglänzenden Schaustücke geben die wundervollen Gobelins ab, im ersten Zimmer eine Brüsseler Scipiofolge aus den Manufakturen Rydams und Leyniers von 1650; im zweiten und dritten Saal Münchner Gobelins der Manufaktur Maximilians I., darstellend die »Tugenden«, ausgeführt von Hans van der Biest; im fünften und sechsten Saal die berühmte Otto von Wittelsbach-Folge der gleichen Münchner Gobelinmanufaktur nach Kartons von Peter Candid.

Dr. Richard Hoffmann

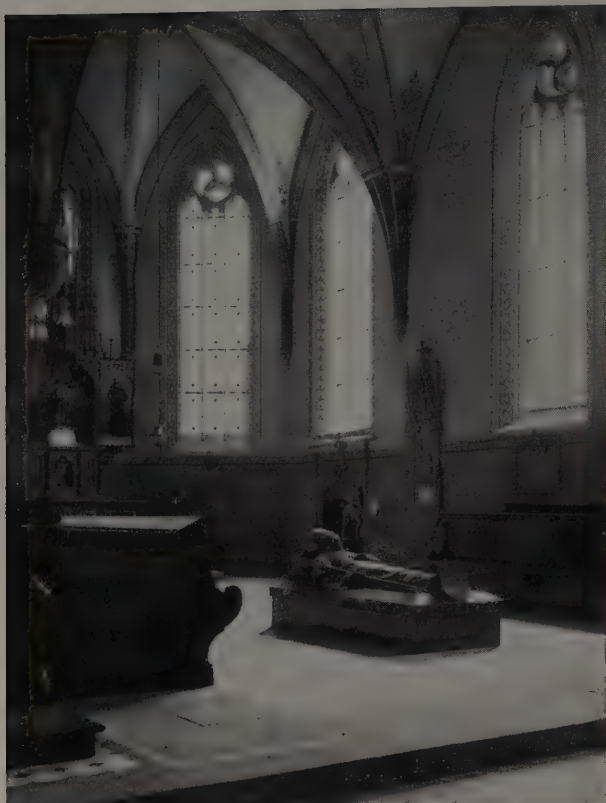
MAX SEIBOLDS EPITAPH FÜR BISCHOF DR. PAUL WILHELM VON KEPPLER

Nun hat Bischof v. Keppler sein Grabmonument erhalten: der in München lebende Neffe des großen Toten, Max Seibold, ließ schon zum Doppeljubiläum von Bischof Keppler dessen Zügen eine unmittelbar wirkende Beseelung und Verlebendigung. Nun fügte er zu jenen Büsten eine neue Arbeit, die man als den Höhepunkt des bisherigen Schaffens ansprechen darf: das große Grabmal, aufgestellt, wie unsere Abbildung zeigt, im Chore der Süßenkirche zu Rottenburg, der bischöflichen Gruftkirche, in welcher Kardinal Faulhaber für den verewigten Mitbruder im Apostelamte in den Augusttagen 1925 die Totenmesse las.

Das Denkmal ist in Ruhpoldingen Marmor gearbeitet, welcher bei Traunstein gewonnen wird und mit seinem milden Rot und seinen weißlichen Quarzadern auch farbig gut wirkt. Ausgearbeitet wurde das Denkmal in Freising, zu welchem das Rottenburg der Hohenberger schon vor 600 Jahren in Beziehung trat durch Albert von Hohenberg, Bischof von Freising.

Die Darstellung erfolgte in Überlebensgröße: das Grabmal ist 2,48 Meter lang, und je einen Meter hoch und breit, in der Höhe absichtlich niedrig gehalten, um das Raumbild des Chores nicht zu stören. Die gute Wirkung veranschaulicht unsere Choraufnahme.

Im übrigen krönt der Verewigte den sarkophagähnlichen Unterbau. In markantem Ansatz steigt der Körper vom Unterbau auf; geschlossen in der Form, jede unnötige, ablenkende Zutat vermeidend, alles Nebensächliche ausschaltend, geht der Künstler auf große, monumentale Wirkung aus. Selbst Mitra, Meßgewand, Brustkreuz sind ohne allen Schmuck: einfach, wie er gelebt, ist der Bischof im Tode dargestellt. Um so ernster und klarer tritt die Auffassung des Ganzen heraus, die groß geschene Form, deren Komponenten im ausdrucksvoll und lebensecht geschaffenen Haupte kulminieren. Die Linien der Längsrichtung laufen leicht ansteigend dem Haupte zu, von der Seite aber steigt die Plastik in markanter Steigerung der klar und sicher abgesetzten Flächen empor zur Gesichtspartie: diese will weder vergeistigen noch übersteigern; sie gab die Züge so, wie sie in unser Inneres gezeichnet sind, so reich die Ausdrucksskala auch war, die über diese Züge lief. Im Reiche der Todesmajestät konnte nur dieser beherrschende Ernst, die wuchtig akzentuierte Stirne und Nase als Elemente der Energien des



DOM MIT GRABMAL KEPPLERS IN ROTTENBURG

Geistes und Willens, in der Mundpartie verkleinert in den Zonen der Güte, zur grundlegenden Auffassung werden.

Max Seibold war zu Lebzeiten von Bischof Keppler regelmäßiger Gast im Bischöflichen Palais zu Rottenburg. Er kannte also wie nur jemand diesen Mann der Rede und des Schweigens, diesen Charakter der Güte und des Ernstes, dieses Innenleben, so wortkarg nach außen und so seelen- und herzensoffen im Innern, diese Herzenssynthese von Unnahbarkeit und Güte. Im Grundzug des Schlichten, Einfachen, Anspruchslosen, innerlich Großen, schöpfte das Denkmal aus der Lebensschule des Toten und führte den Künstler zum Höhepunkt seines bisherigen Wirkens, das sich nur zu sehr in der Stille vollzieht, weil ihm ein Keplerscher Familienzug zu eigen ist: die Bescheidenheit!

Die Fußpartie des Epitaphs verklingt in einer Wappenkonsole. An der Kopfseite ist der Stifter und Schöpfer genannt: Stifter ist der langjährige Zeremoniar des Verewigten, nunmehriger Superior der Kongregation der Barmherzigen Schwestern zu Unter-

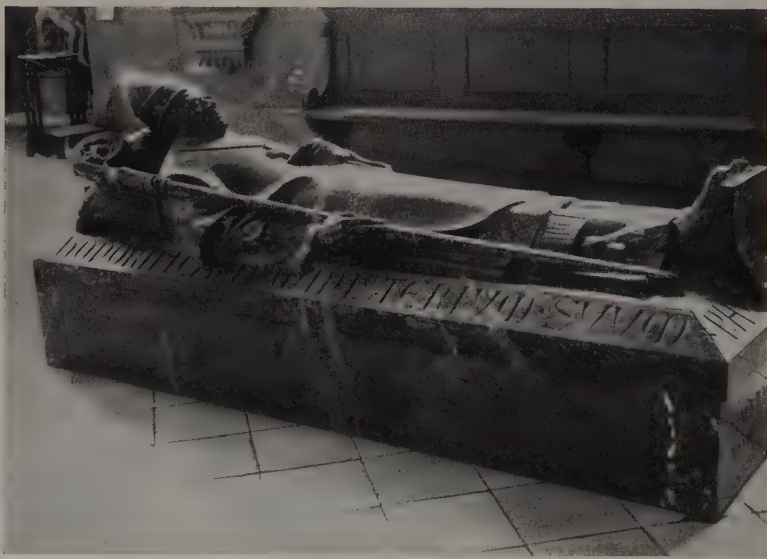
marchtal, Monsignore Hermann Seibold.

Msg. Seibold hat nicht nur den Verewigten geehrt, sondern sich die ganze Diözese zu Dank verpflichtet. Wenn die Dankbarkeit als Motiv dieser Stiftung genannt ist, so gibt den Schlüssel zu diesem Grabmal, von der Seite des Toten gesehen, das Wort, das unter der so ausdrucksvoll gestalteten rechten Hand zu lesen, die den Bischofsstab hält. Hier lautet die Umschrift auf der Schräge des Sockels: »Honorificavit ministerium suum«: er war eine Zierde seines Amtes — ein Wort, das die Generation der Lebenden bezeugt, wie es Bischof Kepplers Schrifttum tut, das aus dieser Hand hervorging und seinen Weg in den Seelenbereich von 17 Nationen nahm. Die übrige Umschrift auf der Schräge rings ums Denkmal nennt uns den Toten: »Paulus Gulielmus Episcopus Rottenburgensis.« Die Inschrift am Fußende des Denkmals nennt die Lebensdaten des Entschlafenen.

»Sein Leben lang sich selber tot, schien er dem Nächsten nur zu leben, hätte die Welt nicht gewußt, daß für Gott allein er lebte. Du, Wanderer, dem Nimmerrastenden, dem Frommen, der hier festgebannt, erbitte die ewige Ruhe!« Mit diesen Zeilen, die auf dem Grabmal von Philipp Jeningen, des Apostels des Rieses stehen, seien auch diese Zeilen geschlossen in Spalten, auf denen so viele Jahre lang das Auge des Verewigten wägend und prüfend ruhte, die schönheits-hungrige Seele ewigen Werten geöffnet, dem Tempel heiliger Kunst!

Pfeffer-Rottenburg

Heinrich Bäumer-Münster/Westfalen, den wir als religiösen Künstler in der Mai-Juni-Nummer 1929 unserer Zeitschrift eingehender gewürdigt haben, hat inzwischen die Kriegergedächtniskapelle der Münsterschen St.-Josephs-Kirche und den Eingang unseres großen neuen



MAX SEIBOLD: GRABMAL KEPPLERS IN ROTTENBURG

Gesellenhospizes mit zwei großen Kruzifixen geschmückt, in denen die Darstellung des leidenden und sterbenden Heilandes seine Aufgabe war. Als jüngstes Werk von Bäumers Hand schmückt ein großes Triumphkreuz aus Eichenholz den Eingang des Chores in unserer Ludgerikirche. Die künstlerische Leistung erscheint wertvoll genug, kurz hier gewürdigt zu werden. Bäumer liebt die Form des Kreuzes, wie sie in der Schrägstellung der Querbalken vom Koesfelder Kreuze her in Westfalen bekannt und vertraut ist. Vor ihm steht Christus hier, die Hände und Füße zwar angengelt, aber mehr schwebend und die Arme ausgebreitet, zum Segnen und zum Empfangen! Feierliche Ruhe atmet der Rhythmus des Ganzen; als ob die schwere, ernste Wucht des romanischen Teiles der Kirche in ihm wiederkehre! Streng und ernst die Behandlung des Korpus und der Gliedmaßen, zart nur und eben angedeutet die Modellierung und Stilisierung der Hände und Füße, des Lententuches und Brustkorbes! Ergreifende Würde spricht aus dem mit tiefer Innerlichkeit gestalteten Haupte. Bäumer hat sich in den andern Kruzifixen (vgl. die Illustrationen zu dem oben zitierten Artikel) als meisterlichen Darsteller und Bildner des leid- und schmerzdurchzuckten Todesantlitzes Christi gezeigt. Hier weiß er hoheitsvoller, milder Majestät einen wunderbaren Ausdruck zu geben. Haupt- und Barthaar feierlich geordnet, das Haupt geschmückt mit einer Krone, findet der Kopf vor der bronzierten runden Scheibe des Nimbus einen geheimnisvoll schimmernden Hintergrund. — Diese Bronze ist die einzige Farbe, die an dem Kruzifix wiederkehrt. Das Holz, immer Bäumers bevorzugtes Material, ist hier herausgearbeitet in der ganzen natürlichen Schönheit des Eichenholzes! So hat Bäumer auch hier es wieder verstanden, seiner künstlerischen Idee in dem gesuchten Material den ihr wesensgemäßen Ausdruck zu geben. Dunkler gebeizt die Balken des Kreuzes, heller getönt der Korpus: das sind die einzigen farblichen Kontraste der ganzen Komposition! Dabei treten im Gegensatz zu den vielen ähnlichen Schöpfungen der letzten Jahrzehnte die Kreuzesbalken, natürlich ohne jegliche »stilistisch echte« Verbrämung und Ausarbeitung, so im ganzen zurück, daß man in der Tat nur den Korpus hier zu sehen meint, und man ganz nur seine künstlerische Schönheit genießt. Eine Schönheit, die religiöse Inbrunst beseelt und durchglüht, und der der Künstler eine erhabene religiöse Weihe zu geben verstanden hat.

Aloys Dieckmann

DER KARNER VON HARTBERG IN STEIERMARK

Die Alpenländer sind außerordentlich reich an Rundbauten, die sich in unmittelbarer Nähe großer Kirchen befinden. Alle diese Rundkapellen stammen aus romanischer oder frühgotischer Zeit und ist an ihnen sowohl der romanische Baustil wie auch die folgende Periode des Überganges am reinsten erhalten. Entwicklungsgeschichtlich sind sie von großem Werte, da ihre Zahl die der Monumentalbauten bei weitem übertrifft und sich die Entwicklung zur gotischen Stilform einwandfreier feststellen läßt. Ohne Übergang erzählen uns die Dombauten die Vollendung des Stiles, die weitaus billigere Karnerform konnte überall Platz finden, wo es die Verhältnisse erforderten. Es ist nicht richtig, alle diese Rundkapellen durchwegs als

Karner anzusprechen, vielmehr waren viele derselben ursprünglich noch als Taufkapellen gedacht. Erst als die Art des Taufaktes sich änderte und die heutige Form annahm, waren solche Kapellen überflüssig geworden, der Taufstein trat an ihre Stelle und die Gebäude, die nunmehr errichtet wurden und den ehemaligen Taufkapellen ähnelten, sind als Karner anzusprechen. Nachdem der Zug der Zeit danach strebte, sich möglichst in oder neben der Kirche beerdigen zu lassen, wurden diese Kapellen dazu errichtet, die Gebeine der Toten aufzunehmen. Alle diese Baulichkeiten sind zweigeschossig. Im Obergeschoß befindet sich die Kapelle, die jedenfalls der Einsegnung und dem Totenamte diente, das Untergeschoß war zur Aufnahme der Gebeine bestimmt. In Kärnten kenne ich einen Karner, den zu Maria Wörth am Wörthersee, der heute noch in seinem Untergeschoß Gebeine birgt.

Alle diese Rundbauten sind irgendwie merkwürdig. Bei einem ist es ein großartiges Portal, mit allen Einzelercheinungen romanischer Stilempfindung durchwoben (Tulln bei Wien), bei einem andern ist es die Reinheit der Formen, bei einem dritten die alte Wandausschmückung, die uns besonders fesselt. Vollkommen in allen diesen Belangen ist der Karner zu Hartberg in Steiermark aus der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts.

Er ist ein aus großen Quadern zusammengefügt Rundbau mit angeschlossener Apsis, welche ebenso einen Rundbau bildet, nahezu einen Bau für sich darstellt. Diese beiden Rundbauten sind



TRIUMPHKREUZ IN EICHENHOLZ A. D. LUDGERIKIRCHE ZU MÜNSTER, BILDHAUER H. BAUMER



KARNER ZU HARTBERG
AUSSENANSICHT MIT PORTAL

jeder für sich mit einem Kegeldach gedeckt. Das Hauptgebäude ist außen durch neun Bündelpfeiler in gleiche Teile gegliedert und der einfache Rundbogenfries gibt den Ruhepunkt für das Auge. Eine mächtige Treppe führt zu dem mit Säulen und Eckpfeilern gezierten, zweistufigen Portal hinan. Zwar vermißt man im Tympanon die sonst gebräuchliche Darstellung der Majestas Domine, aber ein Kreuz in der einfachsten Form wirkt monumental und ernst, dem Zwecke des Baues entsprechend.

Erst eine Renovierung des Karners, die 1892 erfolgte, brachte den größten Schatz, die Innenausmalung zutage, welche bis zu diesem Zeitpunkte übertüncht war. Heute erscheint die ganze Pracht und Fülle romanischer Wandmalerei in ursprünglicher Gestaltung, tiefsinnig und erhaben. Der ganze Innenraum, sowohl der große Kapellenbau, wie auch die Apsis ist über und über bemalt. Die inneren Säulen, mit den äußeren korrespondierend, teilen die Wand in gleiche Flächen, ein niederer Torbogen führt in die Apsis, die durch drei kleine Fensterchen ein wahrhaft magisches Licht empfängt. Darin steht ein, dem romanischen Formgedanken gut nachempfundener Altartisch, der durch seine Einfachheit und Wucht sich anschmiegt an die buntbewegte Umgebung. Man wird bei Ansehen der gemalten Figuren, Menschen und Tieren versucht, den Kern des Gedankens zu erforschen, der dies erstehen ließ. Die Mystik, die auf allem

Romanischen ruht, bestimmt uns immer und immer wieder, diese Gedanken zu erfassen, zu erkennen. Aber die Frage muß auch gestellt werden, ob dies alles nicht der Freude an der Ausschmückung, der freigewordenen, der jeder Fessel entsprungenen Schaffensgewalt zuzusprechen ist. Muß überall tiefer Sinn liegen, der in oft schwer zu deutender und schwer zu fassender Mystik sich verbirgt? Man ist gewohnt, diese Frage zu bejahen, doch bin ich überzeugt, daß so manche Konsolen- oder Basenausschmückung lediglich der Gestaltgebung wegen Tiere, Menschen, Halbgestalten usw. zeigt. So mag es wohl auch mit den Fresken in Hartberg sein. Wohl sieht man Christus von den Aposteln umgeben, das Lamm im Wolfsrachen, Propheten, Kirchenfürsten, Engel, den Stammesbaum Christi mit achtzehn Brustbildern, die sieben Tauben als Gaben des Hl. Geistes, weiters sind aber ganz zu unterst Reiter auf Tieren sichtbar, die uns, was die Deutung betrifft, vor ein Rätsel stellen. Was bedeutet das zehnhörnige Tier, der Löwe, der geflügelte Pardel, der Stier und die Gestalten, die darauf reiten? Eine Version sagt, daß dies den Sieg des Christentums über das babylonische, das griechische, das römische und das ägyptische Reich bedeutet. Doch ist es zweifelhaft, ob wirklich einer derartigen Deutung vor der Schaffensfreude der Vorrang zu geben ist.

Der Gesamteindruck des Karnersinnern ist ein überwältigender. Trotz der Mannigfaltigkeit ist



KARNER ZU HARTBERG, ANSICHT DER APSIDE

eine innere Ruhe und Gleichmäßigkeit gewährt, das Halbdunkel spendet dazu das Nebelhafte der Erscheinungen, die desto plastischer mit gewollter Würde herabsehen.

Franz Caucig, Wien

VOM KUNSTVEREIN DER DIÖZESE ROTTENBURG

Eine Tagung f. kirchliche Denkmalspflege
(Schluß)

Der zweite Vortrag von Pfarrer Pfeffer-Lautlingen, der Seele auch dieser Veranstaltung, behandelte erstmals im Zusammenhange die Geschichte der Rottenburger Domkirche, ausgehend von der uralten Mutterkirche der Rottenburger Gegend zu Sülchen und dem großen geschichtlichen Hintergrund, der sich mit Rottenburg als Mittelpunkt des *Salutis Sumelocennensis* auftrat, jenes bedeutenden *Sumelocenna* = Rottenburg, dessen Name selbst eine in Dusa in Bithynien aufgefundene und von Mommsen erstmals veröffentlichte griechische Inschrift bezeugt. Der Vortrag lehnte eine ursprüngliche romanische Kapelle als Vorläuferin der späteren Domkirche ab und nahm weiter als motiviert an, daß die Stadtgründung im Jahre 1280 keine eigene Kirche vorgesehen hat. Die Pfarrkirche befand sich in Sülchen in nächster Nähe; ein ähnliches Verhältnis, wie es für Reutlingen, Balingen, Villingen, Ebingen, Ulm nachgewiesen wurde. So kam der Vortrag auf die bei der Domrestauration freigelegten Fundamentmauern einer frühgotischen Kapelle vom Ende des 13. Jahrhunderts als erster Vorläuferin der Domkirche. Als zum Beginn des 14. Jahrhunderts diese Kapelle vergrößert wurde, ergab sich die Notwendigkeit, die Mittellachse dieser größeren, 1424 begonnenen basilikalischen Kirche zu brechen, um diese dreischiffige Kirche auf dem Marktplatz unterzubringen und um eine genügende Verkehrsstraße freizubehalten. — Der Domturm dürfte, wie der Augenschein lehrt, in seinem Untergeschoß der Frühzeit des 15. Jahrhunderts angehören. Sein Ausbau erfolgte erst 1486 durch Meister Hans Schwarzacher, der mit Hans von Kempten identisch sein dürfte. Der Turmhelm ist ein technisches Meisterwerk, würdig daß der Meister sein Bildnis an demselben verewigt hat.

Der folgende Abschnitt des Vortrags ist ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Schwabenlandes und sei daher wörtlich hierhergestellt: »Das Innere dieses Bauwerks, ein lichter dreischiffiger Raum, wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts verschwenderisch ausgestattet. Besonders ist es die kunstliebende Erzherzogin Mechthilde gewesen, die außer anderen Kirchen der Stadt die Marktkirche nach dem Chronisten Lutz v. Lutzenhardt (1609) mit schönen Altären, Orgeln, Ornaten und anderen Gottesgaben herrlich begabt, mit Gemälden auf das schönste und köstlichste geziert hat. Wohl ihre schönste Stiftung ist der Hochaltar im herrlichen gotischen Chor, dessen Herstellung sie dem Maler Albrecht Rebmann, Maler von Nürnberg, Bürger zu Rottenburg, und dem Hans Schüle in von Ulm überträgt zum Gesamtpreis von 425 Gulden. Die Hälfte der Kosten bezahlte die Erzherzogin, die andere Hälfte die Kirchenpflege.« Der Vertrag war 1609 noch vorhanden... »Bei dem Stadtbrand von 1644 ist der kostbare, für uns äußerst wertvolle Altar nebst dem anderen Kirchenschmuck zugrunde gegangen, ein unersetzlicher Verlust.



KÄRNER ZU HARTBERG, INNERES

Von der Stiftskirche zu Rottenburg-Ehingen haben sich Reste eines anderen Altars mit kleineren Flügeln erhalten. Es sind zehn Einzeltafeln der Flügel erhalten, von denen zwei in der Sammlung des Herzogs von Urach auf dem Lichtenstein und zwei im Fürstlichen Museum in Donaueschingen erhalten sind... Der Meister des Altarwerks ist in Wien zu lokalisieren...«

Das Darniederliegen des Handwerks läßt den Redner annehmen, daß auch die Rottenburger Domkirche nach dem Brande von 1645—1655 durch einen Vorarlberger Baumeister in ihrer heutigen Formensprache erstand. Infolge der mehrmaligen Restaurierungen hat sich von der Ausstattung in Frühbarock nichts erhalten. 1818 erhielt die Kirche einen von Professor Thourer-Stuttgart entworfenen Baldachin-Hochaltar aus weißem Stuckmarmor, als Altarblatt ein riesiges Ölbild von Bambi — nicht Bellini —, die Geburt Mariä darstellend. Das Bild ist heute in Ertingen, OA. Riedlingen. Für die übrigen Altäre wurden Bilder aus den aufgehobenen Klöstern angewiesen, so die Kreuzigung und weitere Passionsbilder aus Ochsenhausen, eine Kreuzabnahme, Pieta und St. Bernhard aus der Klosterkirche in Hofen (Friedrichshafen), andere Bilder aus Weingarten, besonders die Karmelitermadonna aus der abgebrochenen Pfarrkirche. Für das barocke Chorgestühl von 1678 kamen weiße rotvergoldete Sessel aus der Ordenskapelle des Schlosses Ludwigsburg.«

In den Jahren 1840/43 versuchte Domdekan Jaumann den Riemenschneiderschen Hochaltar aus der Herrgottskirche zu Creglingen zu erwerben. Die Verwendung Jaumanns zerschlug sich, weil die Martinspflege zu kurzfristig war hinsichtlich der Aufbringung der restlichen Kosten...

Auch über die Restaurationen von 1867 und von 1895/96 ließ sich der Vortrag aus, um schließlich auf die Hauptrestauration von 1927/28 einzugehen. Doch ist darüber das Nähere bei früherer Gelegenheit schon ausgeführt.

Bischof Dr. Spörl ließ es sich nicht nehmen, beiden Rednern persönlich seinen Dank auszusprechen. Sein besonderer Dank galt dabei dem Vorstand des Diözesankunstvereins für seine Mitwirkung bei der Lösung der so schwierigen Frage der Erneuerung der Rottenburger Domkirche. Auch Professor Fiechter vom Stuttgarter Landes-Denkmalamt anerkannte beim gemeinsam eingenommenen Mittagessen das hervorragende Wirken von Pfarrer Pfeffer auf dem Gebiete der Denkmalspflege. Von besonderem Interesse war der Hinweis des Vertreters der Staatsbehörde, wie ungleich leichter die denkmalspflegerische Arbeit sei bei entsprechender »innerer Bindung der Leute«, das heißt mit anderen Worten, wenn ein Fühlen mit der Kirche vorhanden ist, also das Moment der Pietät gegenüber den kirchlichen Schöpfungen der Vergangenheit. Auch der allgemeine Nutzen solcher kirchlicher Denkmalspflege wurde anerkannt.

Nachmittägige Führungen durch die Domkirche, die Stiftskirche St. Moritz und die Wallfahrtskirche Weggental ergänzten aus der Praxis heraus das am Vormittag Gehörte. Der Diözesankunstverein aber ist auch mit Veranstaltungen dieser Art auf dem rechten Wege, und die lebhaft Resonanz dieser wie der Rottweiler Tagung vor zwei Jahren ist der beste Dank für das insbesondere von Pfarrer Pfeffer gebrachte Opfer an Mühe und Arbeit, diesmal im Dienste der »urbs pia« Rottenburg, um ein Wort von Professor Dr. Stolz aus dessen Weggentalbuch zu gebrauchen.

A. Pfeffer-Rottenburg

Berichte aus dem Ausland

ENGLISCHE KÜNSTLERGILDE

In London wurde eine katholische Künstlergilde eröffnet, die die katholischen Künstler und Kunsthandwerker zusammenführen und mit den Bedürfnissen der Kunst in Verbindung bringen will. Sie wird Künstler jeder Gattung, auch Musiker umfassen. Über die Frage, ob die Vereinigung auch Amateure umfassen soll, wird ein Komitee beschließen, das die Satzungen ausarbeitet und dem Kardinal-Erzbischof von Westminster zur Genehmigung unterbreitet.

Personalnachrichten

Prof. Josef Eberz-München feiert am 3. Juni 1930 seinen 50. Geburtstag. Er ist in den letzten Jahren besonders durch seine monumentalen Mosaiken in der Frauenfriedenskirche zu Frankfurt a. M., in der St.-Georgs-Kirche zu Stuttgart und durch sein riesiges Glasgemälde für die Rosenheimer Kirche bekannt geworden.

Der bekannte Hofglasmaler Gustav van Treeck senior, München, ist am 12. Januar 1930 nach langer Krankheit verstorben.

G. L.

ZUM 60. GEBURTSTAG VON PROFESSOR THEODOR SCHNELL IN RAVENSBURG

Der am 18. Mai 1870 geborene Bildhauer Professor Schnell feierte an diesem Tage seinen 60. Geburtstag. Der Vater Theodor Schnells stammt aus Rottenburg a. N., weshalb die Beziehungen zur schwäbischen Bischofsstadt auch in persönlicher Beziehung stets rege waren. Nach Besuch des Gymnasiums und der Kunstgewerbeschule in Stuttgart war Professor Schnell als Zeichenlehrer in seiner Vaterstadt tätig. Dann widmete er sich dem Altarbau im Atelier seines Vaters und hat in den letzten Jahrzehnten in unermüdlicher Arbeit eine große Reihe von Werken in allen Teilen der Diözese und weit darüber hinaus geschaffen. Der Künstler hat dem gotischen und romanischen Stil neue Beseelung gegeben und deren Formenelemente weitergeführt zu einer Art Synthese beider Ausdrucksformen. Im Ornament gelangte er dabei zu einer technisch vollendet gearbeiteten, reichen, biegsam und weich verlaufenden Linienstruktur, durchsetzt mit liebe- und phantasievoll erlauschter Naturalistik und Symbolik. Er ist auch heute noch eine typische Erscheinung in der kirchlichen Kunst, schöpfend aus tieferinnerlicher Religiosität und überall da begehrt, wo es sich darum handelt, im Sinne der Überlieferung, getragen von gesunden Stilelementen, vorhandene Bauten zu schmücken, wie namentlich der Nauheimer Altar beweist. Möge dem Künstler, dessen Name mit so vielen Werken kirchlicher Kunst in der Ära des verstorbenen Bischofs Dr. v. Keppler verbunden ist, noch viele Jahre vergönnt sein, durchsonnt von jenem goldenen Humor, welcher den Verkehr mit Theodor Schnell auch in persönlicher Beziehung jederzeit so angenehm macht.

A. Pfeffer-Rottenburg

Bücherschau

August L. Mayer, Gotik in Spanien. Leipzig 1928, Klinkhardt & Biermann.

Das Buch bildet den 3. Band der von G. Biermann herausgegebenen Handbücher der Kunstgeschichte, die es sich angelegen sein lassen, im Druck die Abbildung und ihre Besprechung möglichst eng aneinanderzurücken. Wort und Bild sollen sich nah ergänzen, und es ist erstaunlich, wie gut dieses Ziel erreicht wird mit dem Erfolg einer sehr lebendigen, sehr nahen Wirkung von beiden.

Mayer ist seit langem als der beste Kenner spanischer Kunst außerhalb Spaniens bekannt und seine Verdienste um die Erforschung der spanischen Kunstgeschichte und um ihre Beachtung sind zu anerkannt, als daß ein ausführlich begründeter Hinweis auf seine Arbeiten erforderlich wäre. Seine Absicht in diesem Buche war, die spanische Gotik »in ihren verschiedenen künstlerischen Äußerungen an Hand ausgewählter Beispiele der Welt der Forscher wie der Kunstfreunde vorzuführen... Schöpfungen, die nicht nur von Spaniern, sondern auch von Deutschen, Franzosen und Niederländern... von Italienern auf spanischem Boden geschaffen worden sind.« (Vorwort.) Daher wendet sich das Buch nicht nur an die in Spanien Interessierten, sondern auch an die an der Gotik im allgemeinen Interessierten. Ich wüßte keine bessere Einführung in den Problemkreis zu nennen als dieses Buch, das wärmstens allen Kunstfreunden empfohlen sei.

R. Berliner



D. Maillart p.

3105 *

Ges. f. christl. Kunst, München

Mater Boni Consilii
juxta Genazzanam effigiem

ALTE MADONNEN IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM

VON ERNST KAMMERER

An den rotbraunen Wänden des achteckigen Kuppelsaales stehen kleine Säulen mit romanischen Kapitälern und darauf thronen holzgeschnitzte Madonnenfiguren. Beinahe zwei Jahrhunderte liegen zwischen dem Entstehen der Jüngsten und der Ältesten. Aus dem Regensburgischen, aus dem Salzburgerischen, aus Ober- und Niederbayern sind sie in diesem Saal zusammengetragen worden, in dem sie nun sehr einsam sind, trotz der gleichartigen Gesellschaft, in der sie sich befinden; denn es war nicht ihre Bestimmung, gesammelt und zur Schau gestellt zu werden. Früher einmal war jede von ihnen Andachtsbild, Gegenstand religiöser Verehrung. Aber die Kirchen, in denen sie aufgestellt waren, sind eingestürzt, verbrannt oder geplündert worden. Vielleicht erhebt sich heute über den alten Grundmauern ein prunkvoller Barockbau, in dem lebensstrotzende Engel mit durch die Luft klatschenden Gewändern sich von Säule zu Säule schwingen. Die strengen, halbdunklen, alten Gotteshäuser aber sind vergessen. Aus ihrem Schutt, aus dem Gerümpel der Pfarrspeicher, aus verstaubten klösterlichen Gerätewinkeln hat man alte Madonnenfiguren mit seltsam bestürzten Gesichtern und einem wunderbar hilflosen Lächeln um die dünnen Lippen ausgegraben, die einstmals in verschwundenen Kirchen von längst zum Staub zurückgekehrten, den heutigen Menschen unverständlich gewordenen Generationen verehrt worden sind.

Jetzt stehen sie nebeneinander im Museum, der sonntäglichen Neugier eines oft grausamen und achtlosen Publikums preisgegeben. Ist es nicht grausam und achtlos, an diesen gestürzten Königinnen raschen Schrittes und unberührten Herzens vorbeizugehen, nachdem ein flüchtiger Blick die Zeitangaben: zweite Hälfte des 12. und erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gelesen und der gleichgültige Geist fetischähnliche Plumpheit konstatiert hat?

Es ist freilich nicht zu leugnen und soll auch nicht weggetäuscht werden, daß die einfachen Meister der alten Madonnen den Bau des menschlichen Körpers nicht studiert haben, daß nicht fein ausgewogene Harmonie der Form und Heiligkeit des Ausdrucks, sondern eine derbe, anschauliche Klotzhaftigkeit ihr Ziel gewesen zu sein scheint und daß ihre gestaltende Kraft selten stark genug war, um vorhandene stereotype Vorbilder aus eigenem zu überwinden. Aber wer die Geduld hat beim Anblick dieser kleinen Kunstwerke (denn das sind sie, trotz aller Vorbehalte, die gerechterweise gemacht werden müssen) auszuharren, bis ihre Sprache aus den Jahrhunderten zu ihm her zu klingen anfängt, bis ihm Teile ihres Wesens aufgehen, der erfährt von einer Lage des menschlichen Geistes, die ihn um so stärker ergreifen wird, je lebhafter ihm der Gegensatz zwischen ihrem wunschlosen Sichbescheiden, ihrer traumhaft-unbewußten Fülle, ihrer jungfräulichen Glückfähigkeit und einer von unzähligen Wünschen gehetzten, überbewußten, leeren und unglücklichen Gegenwart bewußt wird, der das nun einmal bestehende geistige Chaos nicht zum Urteil gemacht werden soll, die aber andererseits nur bereichert werden könnte durch eine Mehrung der Liebe und des Verständnisses für Werte, die sie in ihren Museen verstauben läßt.

Es sei der Versuch gemacht, einige andeutende Eindrücke wiederzugeben. Da ist eine stilkunde Madonna (Abb. S. 290) von massiger Schwere mit rauh aufgetragenen Faltenzügen, im Organischen robust und kenntnislos. Eine einfache Bauernmutter des Jahrhunderts, in dem der Meier Helmbrecht spielt, aber aus dem Lächeln, das nicht als augenblickliches Fröhlichsein, sondern als ein unvergänglicher Zustand der Freude in ihr stumpfes Gesicht eingetragen ist, leuchtet eine wundersame Geschichte. Diese klobige Bauernfrau ist in ihrem Wesen stehengeblieben bei dem einzigen, unerhörten Augenblick, als der Engel Gottes in ihr Zimmer trat und ihr die Botschaft brachte. Das kindhafte Erstaunen über das Wunder ist nicht mehr wegzuwischen aus ihrem Leben und so gewiß ihr vierschrötiger und vom Schnitzer plump und steif erschaffener Leib der Erde angehört, so gewiß ist ihre Seele des Ewigen teilhaftig. Ganz anders wird das verwandte Thema bei einer Hodegetria (aus Grafing), wie die von byzantinischem Vorbild beeinflussten Madonnen mit dem segnenden Kinde genannt werden, abgewandelt (Abb. S. 290). Der reine Fluß der Faltenwellen erscheint etwas gepreßt und ins Schönheitlich-Weiche transponiert. Die organischen Formen sind überzeugender, lebensnäher und gemahnen ebenso wie der in beiden Gesichtshälften



STILLENDEN MUTTERGOTTES
SÜDDEUTSCHLAND. UM 1250



MUTTERGOTTES VON GRAFING
OBERBAYERN. UM 1200

peinlich symmetrische Kopf an die in der Vorstellung des Künstlers wirksamen Vorbilder byzantinischer Gesinnung. Freilich ist das Gesicht derber geworden, als man es an byzantinischen Originalen gewöhnt ist, der Oberkörper hinter dem sitzenden Kind wirkt wie ein neutraler Reliegrund für die sich vor ihm abspielende Szene des Kindes, das nach der von der Mutter gehaltenen Weltkugel greift. Aber durch die rauhere Gestaltung, die das byzantinische Muster im Klima der den Alpen vorgelagerten bayerischen Hochebene erfuhr, schlägt ein seelischer Adel durch, der die Würde einer Frau manifestiert, die hier nicht als eine vom Wunder angerührte und erhobene, beschränkte und grobe Bäuerin gesehen ist, sondern als Gottesmutter und Kaiserin des Himmels. Einen Schritt weiter in dieser Richtung geht eine aus Mittelitalien stammende¹⁾, den byzantinischen Originalen stark angenäherte Madonna (Abb. S. 291). Überschlank und langgestreckt ist ihr Leib, an dem weiche Faltentäler heruntergleiten. Aber im Grunde genommen handelt es sich nicht um einen wirklichen Leib, sondern um die flache, bildhafte Wiedergabe eines nur gedachten Körpers, auf dem, großäugig und in vornehmer Unnahbarkeit ein typenhaft allgemein gehaltener Kopf sitzt. Es ist nicht das leiseste Bestreben erkennbar, das frontal zum Beschauer sitzende Kind oder die Haltung der Madonna organisch zu begründen. Eine gewollte und bestürzende Unwirklichkeit hebt diese Madonna über das Leben hinaus in die Sphäre der Unendlichkeit, von der etwas hinter ihrem maskenhaften Gesicht zu strahlen scheint. Man versteht, daß es bei einer so lebensfernen, abstrakten Auffassung des Heiligen nur

¹⁾ Anmerkung der Redaktion: Im Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, Die Bildwerke, Bd. I, von Halm-Lill, ist die Figur in das Pustertal lokalisiert. Nach neueren Mitteilungen stammt sie jedoch aus der Nähe von Perugia.



MUTTERGOTTES AUS DER
GEGEND VON PERUGIA
MITTELITALIEN
2. HALFTE DES 12. JAHRH.



MUTTERGOTTES VON
OBERRHENING
NIEDERBAYERN
1. HALFTE DES 13. JAHRH.

eines kleinen Weitergehens bedurfte, um auf den orthodoxen Standpunkt zu gelangen, der die Altäre vor dem Blick der Gemeinde durch Vorhänge bewahrt. Wieder zurück in das heimisch Gewohnte, bei aller zeitlichen Entfernung leichter zu Verstehende führt eine niederbayerische Hodegetria, in der die Gegensätze von Güte und Kraft, Milde und Energie eine schöne, selten verwirklichte Vereinigung erfahren haben (Abb. S. 291). Zwar verleiht ihr die alte tiefschwarze Bemalung der Brauen und der halbgeschlossenen Augen einen seltsam überraschenden, fremdländischen Ausdruck, der allerdings vielleicht erst durch das Erblassen der anderen Farben hervorgerufen worden sein mag, aber die Gestaltung ihres Körpers, die man sich unwillkürlich so vorstellt, als ob weiche Hügelformen, wie die an den Ufern der oberösterreichischen Donau ins Fließen gekommen wären und sich zum Leib dieser Madonna zusammengefügt hätten, um dann wieder friedlich zu erstarren, ist von einem in der Gegend ihrer Herkunft durchaus zu erwartenden Charakter. Aber wenn auch die geistige Einheit bei dem Kampf zwischen dem Nachgebenden und dem Zusammenfassenden, dem Innen und Außen, dem Seelischen und dem Monumentalen in ihrer Form gewahrt erscheint, so erfahren die eben doch bemerkbaren Gegensätze eine wirkliche Auflösung bei der vielleicht schönsten Madonna dieses Museumssaales, einer Hodegetria aus Gundelfing (Abb. S. 292).

Die Beschaffenheit des Lindenholzes, aus dem sie geschnitzt, hat wohl bei ihr ebenso wie bei der in einem späteren Saal des Museums folgenden bekannten Regensburger Verkündigungsmadonna zu der wasserhaften Glätte der Oberfläche beigetragen. Die Gewandfalten, die bei den Nachbarmadonnen von der rauhen, tiefschlagenden Kerbung bis



MUTTERGOTTES VON GUNDELFING. OBERPFALZ
FRÜHES 13. JAHRHUNDERT

zur feinen rinnenden Linie verwandelt sind, erscheinen hier glatt gestreift und um ihr Recht, Bewegung und Formspiel zu schaffen, gebracht. Der zarte, schlanke Körper wirkt infolgedessen ruhiger und einheitlicher, ohne jedoch an das Blockhafte der Bauernmuttermadonna zu streifen. Vielmehr ist es, als ob hier wirkliches Leben eingefangen wäre, als ob der Körper atmen würde und auf eine Berührung reagieren müßte. Das Organische ist frei und sicher gesehen, es wächst über die an den Vorbildern überlieferten steifen Gesten hinaus bis ans Ungezwungene hin, was sich besonders im Sitzen des Kindes ausdrückt und in der in den freien Luftraum vorgreifenden Rechten der Mutter. Das Gesicht ist nicht mehr das einer Frau. Ein Mädchenantlitz, auf dem schon eine leise Ahnung der Lieblichkeit italienischer Frührenaissancemadonnen liegt, blickt in eine nur ihm erreichbare Ferne. Das Orientalische der großen Augen und des hohen Nasengrates erscheint hier zu chriemhildenhafter Hoheit verwandelt, der Ausdruck der ganzen Figur ist der eines wunderbaren, heiligentrückten, visionären Schauens, wozu neben dem schönen Gesicht das schlanke und leichte Aufsteigen des Körpers beiträgt.

Das Betrachtungsergebnis läßt sich nicht auf einen Nenner bringen. Viele Momente berühren sich und gehen ineinander über. Da ist die aufgerauhte Dumpfheit dieser Kunst, die unter Verzicht auf ihre lastende Massenhaftigkeit Lockerung, Erlösung und Glätte anstrebt. Da ist der weite Weg, den der Gesichtsausdruck zurücklegt, von der unbeholfenen Andeutung einer gehaltlosen und in tierischer Plumpheit steckenbleibenden Kopfmasse bis zur reinen, vornehmen und überirdischen Innigkeit der Gundelfinger Madonna. Da ist die Versuchung, dem gleichzeitigen Kunstschaffen in seiner ganzen Breite nachzugehen, um durch den Vergleich die Berechtigung für intuitive Eindrücke zu gewinnen, die vielleicht vertieft werden können, vielleicht aber auch einer Korrektur unterzogen werden müssen. Bei diesem Vergleich würde vor allen Dingen

der eine Umstand auffallen, daß die Madonnen in dem rotbraunen Museumssaal aus einer Zeit stammen, in der in Mitteldeutschland eine ganz große klassische Kunst, die von Bamberg und Naumburg nämlich entstand, eine Kunst, zu der sie wenig Verbindung haben, neben der sie gewissermaßen als selbständige kleine Pflanze im Schatten des großen Baumes gedeihen. Aber den Gründen für solche Erscheinungen nachzuspüren, ist Sache der wissenschaftlichen Forschung. Für den das Monument als solches Betrachtenden bleibt besonders ergreifend die eine Tatsache, daß diese Kunstwerke von ihren Bildnern nicht als Kunstwerke gewollt waren. Die Schnitzer der Madonnen wollten nicht Kunst schaffen, sondern einen religiösen Wert versinnlichen, einen sichtbaren Anlaß zur An-



DAS KREUZ VON POLLING (OBERBAYERN)

GEMÄLDE. UM 1230

dacht geben, und was darüber hinaus war, beschäftigte sie nicht. Es wäre sentimental, wenn wir aus unserer heutigen Verständnismöglichkeit heraus den toten Meistern diese verzichtende Haltung als eine Leistung anrechnen wollten. Sie war ihnen selbstverständlich. Sie wußten es nicht anders, als daß menschliche Hände sich dem Heiligen nur höchst unzulänglich nähern können und da es ihnen nicht um Deutlichkeit und Schönheit ging, wagten sie es freimütig, auch ein geringeres persönliches Können in den Dienst einer Sache zu stellen, der mit der frommen Absicht Genüge getan war.

So kommt es, daß jede dieser Madonnen, auch die formal reizloseste, Achtung und Andacht erwartet, keine aber auch nur den leisesten Eigenstolz zeigt oder ein Verständnis dafür, angestaunt und um ihrer künstlerischen Werte willen bewundert zu werden. Und da gerade die bei ihnen als bloße Zutat gemeinte Äußerlichkeit des künstlerischen Wertes heute der Grund ist, warum man sie aufsucht, mag es einleuchten, daß man beim Anblick der willkürlich im Museumssaal versammelten Madonnen ein Gefühl des Fremdseins und des Mißverständnisses hat, das sich jedoch dem geduldigen und geneigten Beschauer zum Lohn in Ehrfurcht und Zuneigung verwandeln kann.

DAS POLLINGER GNADENKREUZ

Von A. STANGE

Das gemalte Kreuz in der ehemaligen Augustinerkirche zu Polling ist das hervorragendste Beispiel unter den wenigen heute noch in Deutschland erhaltenen gemalten Kreuzen romanischer Zeit. Das etwa gleichaltrige in Frauenwörth ist im 16. Jahrhundert übermalt worden, das in Schulpforta ist fast völlig zerstört, so bleibt neben dem Pollinger nur das aus Katharinenthal stammende Kreuz, das heute im Historischen Museum zu Basel aufbewahrt wird.

Das Pollinger dürfte um 1230 entstanden sein. Es gleicht einer Darstellung auf einem Glasfenster, das noch aus dem alten romanischen Dom in Regensburg stammt. Die Figur Christi ist auf dem goldgründierten Kreuze mit roten Linien umrissen, die Binnenformen sind hellbraun oder grau eingezeichnet. Modelliert ist es mit zarten rosa und gelblich-weißen Tönen. Aus der Brustwunde fließen zwei rote Blutströme und ein blauer Wasserstrahl. Der Heiligenschein ist in Holz geschnitzt und versilbert. Das zerstörte Lendentuch und die Füße bis zu den Schienbeinen wurden im 18. Jahrhundert erneuert. In den Kreisen an den Enden der Kreuzbalken waren ursprünglich wohl plastische Symbole der Evangelisten angebracht.

Um das Kreuz flicht sich folgende Legende: Herzog Tassilo jagte einst in den Wäldern entlang der Ammer und bemerkte ein Stück Wild, welches anstatt vor den Hunden zu fliehen, unter einem Baum stehenblieb und die Erde aufzuscharren begann. Erst nachdem das Tier ein ziemlich tiefes Loch ausgegraben hatte, entlief es ungehindert in den Wald, der Herzog aber, durch den seltsamen Vorgang aufmerksam gemacht, befahl weitere Nachgrabungen, worauf nebst anderen Reliquien drei Kreuze zutage gefördert wurden. Dieses Ereignis erschien dem Fürsten als überirdische Andeutung, an dem Fundorte eine Kirche erbauen zu lassen.

Über die Geschichte des Kreuzes ist folgendes nachzuweisen: Es steht heute im oberen Stockwerk des Hochaltars, wohin es 1763, als der alte Barockaltar aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erweitert und verändert wurde, kam. An seinem heutigen Platze — etwa acht Meter über dem Boden — und umschlossen von einem kreuzförmigen Glaskasten ist es sehr schwer zu sehen. Doch ist der Schutz nötig, da der eichene Holzkern sehr morsch und wurmzerfressen ist. Er ist über Leinwand mit einem kräftigen Leder überzogen, das eine Rindshaut sein dürfte. Die lokale Überlieferung spricht von einer Fischhaut. Auf den Hochaltar kam das Kreuz wahrscheinlich erst bei Erneuerung der Kirche und der Errichtung eines neuen Choraltars durch Steinle 1623. Und zwar wurde es damals auf dem unteren Choraltar aufgestellt, umgeben von vier zierlichen Reliquienaltären. Auf dem oberen Choraltar aber befand sich an jener Stelle, die es seit 1763 einnimmt, ein Gemälde, das die Auffindung des Hl. Kreuzes darstellte. Im alten gotischen Bau stand das Kreuz auf dem Kreuzaltar, der den Weiheinschriften von 1420 zufolge



DAS KREUZ VON POLLING
(AUSSCHNITT)



ANTEPENDIUM AUS KLOSTER MARIENWERDER
1. HÄLFTE DES 13. JAHRHUNDERTS. HANNOVER, PROVINZMUSEUM

der rechte Seitenaltar war. 1263 ist es offenbar schon lange bemalt vorhanden. Damals besuchte Albertus Magnus als Bischof von Regensburg das Kloster, um das Kreuz zu betrachten. Wann aber das Hl. Kreuz, das doch nur der Holzkern ist, mit dem Bilde des Gekreuzigten geschmückt wurde, geht aus keiner Nachricht hervor. Gern hat man an eine Nachricht von 1160 angeknüpft, die von einer *Dedicatio altaris S. Mariae Magd. et altaris S. Crucis* 3 Nonas Nov. 1160 a venerabili episcopo Brixensi Hartmanno berichtet. Doch da in allen diesen Nachrichten immer nur von einem Kreuz die Rede ist, so geht aus ihnen nicht hervor, ob und seit wann es das Bild des Gekreuzigten trug.

Wahrscheinlich schon seit dem 15. Jahrhundert, sicher 1628 war das Kreuz mit vier Bildern der Geschichte der Auffindung des Kreuzes durch Tassilo umgeben. Während der Wirren des Spanischen Erbfolgekrieges wurde es 1703 nach München geflüchtet und zuerst in der Hauskapelle des Freiherrn Föll von Windeck und Kammerberg und später in der Augustinerkirche aufbewahrt. Im Mai 1705 wurde es wieder nach Polling zurückgebracht. Wahrscheinlich wurde es 1771 restauriert. Zuletzt ist es 1903 herabgenommen worden; von da stammen alle heutigen Photographien.

Zur Geschichte des Kreuzes: München, Staatsbibliothek cod. lat. 27202 Gerh. Steigenberger, *Erudita Notata de sancta cruce Pollingiana*; kurzer Bericht von dem wunderlich erfundenen Heil. Kreuze..... München 1772. Neuerdings Bogenrieder Fr. X., *Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Polling*. München, Diss. 1927.

Zur Kunstgeschichte des Kreuzes: Stange, *Deutsche romanische Tafelmalerei im Münchner Jahrbuch der bildenden Künste* 1930.



GOESSER ORNAT: DETAIL AUS DER DALMATICA
WIEN, MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

DIE KIRCHLICHE STICKEREI DES MITTELALTERS

(Stilwandlungen vom 13. zum 14. Jahrhundert)

Von ERNST SCHEYER

Die einzelnen Zweige menschlicher Kunstbetätigung erschöpfen und erfüllen sich in bestimmten Zeitabschnitten. Innerhalb der textilen Künste liegen für die Stickerei diese Gipfelpunkte im 13., 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Es sind die Zeiten, in denen gerade für dieses Kunsthandwerk soziale, wirtschaftliche und weltanschauliche Bedingungen mit denen der Technik und des künstlerischen Vermögens in vollkommenster, glücklichster Deckung waren. Die antiindividualistische, anonyme Kunstauffassung dieser Jahrhunderte, die es ermöglicht, die Arbeit einer Werkstatt — einer Klosterwerkstatt etwa — als die einer Person anzusehen, das zärtliche, fast religiös hingebungsvolle Verständnis für das Material, all das wirkte zusammen mit virtuos gesteigertem technischen Können und einer Gestaltungskraft, für die alles: das Heilige wie das Profane als in gleicher Weise symbolgetragen zum »stickbaren« Vorwurf wurde, um einen einmaligen Höhepunkt dieses Kunstzweiges aufzutürmen.

So wird sich die Stickereikunst der hier behandelten Jahrhunderte zunächst als eine Einheit darstellen. Dennoch gab es ein großes einigendes Band, das alle künstlerischen Leistungen zusammenschloß: die Kirche. Abgesehen von ihrer in diesen Zeiten noch unerschütterten kulturellen Vorrangstellung ist für die Kunststickerei, soweit sie uns aus dem 13. bis 15. Jahrhundert erhalten ist, rein quantitativ die Kirche Urheberin und Verbraucherin zugleich gewesen. Von der profanen Stickkunst, die Kleidung und Wohnung schmückte, ist wenig erhalten, der kirchliche Gebrauch allein hat die zarten, der Zerstörung so leicht preisgegebenen Kunstwerke als liturgisches Gewand und als Altarschmuck konserviert. Die Wahl des zu stickenden Vorwurfs aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi und Mariä und dem Passionale der Heiligen mag den Eindruck grandioser Einheitlichkeit verstärken.

Vom Standpunkt des ästhetischen Genießens, den allein wir Heutigen einzunehmen berechtigt sind, sind diese Stickereien von ihrer Zeit anfänglich keineswegs angesehen worden. Sie sind wohl Schmuck der liturgischen Gewandung, zugleich aber auch Lehrmittel, »biblia pauperum« für das Auge der Gläubigen. Vom Standpunkt des frommen Stifters, des um theologische Dinge wissenden Künstlers, der die Entwürfe wohl nach des Stifters Wunsch anfertigte, sind sie theologisches Programm und eine besondere Form des Gottesdienstes.

In diesen Stickereien des 13. und 14. Jahrhunderts ist noch einmal alles zusammengefaßt, was an religiöser Glut und frommer Devotion dem Mittelalter eignete. Wer jedoch gewöhnt ist, das »Neue« nicht erst, wenn es sich siegreich durchgesetzt hat, zu erkennen, sondern seine mahnenden Vorzeichen bereits im »Alten«, das noch zum letztenmal glanzvoll triumphiert, zu sehen, der wird auch in diesem besonderen Falle der kirchlichen Stickerei unter der ebenden, gleichmachenden Decke kirchlicher Kultur die Vorboten der »neuen Zeit« spüren. Das bedeutet, selbst in einer scheinbar konstanten Kulturperiode, in einem scheinbar konstanten Material an Kunstwerken Wandlung und Entwicklung festzustellen.

So werden uns gerade die textilen Kunstwerke des 13. bis 15. Jahrhunderts zu Dokumenten einer Geisteswandlung, in deren Verlauf sich die langsame Veränderung einer Weltanschauung im Bereich der Kunst als ein Wandel des Sujets, des Materials, der Technik und als Endergebnis dieser Faktoren als ein Wandel der Form ausdrückt. Und es ist keine Übertreibung, zu behaupten, daß die damals vollzogene Stilwandlung das künstlerische Schicksal der Stickerei bis auf unsere Tage bestimmte.

Die Stickerei ist eine Flächenkunst. Die Fläche, die ihr als Ausbreitungsfeld zur Verfügung steht, ist normalerweise rechtwinklig begrenzt. Der Stich als Verbindung zweier nicht allzuweit voneinander entfernt liegender Punkte hat ebenfalls zunächst nur geradlinige Ausdehnungsmöglichkeit. Wenn es überhaupt Sinn hat, daran zu glauben, daß die Wirkung jedes Kunstwerkes in jedem Kunstbereich auf seiner Einheitlichkeit, eben in der geheimnisvollen mit Worten kaum zu deutenden Korrespondenz von Materialgegebenheiten — in unserem Fall: Grundfläche und Stich — mit dem Darzustellenden — in unserem Falle: Muster oder Figur — beruht, so muß die Sujetwahl für die Stickerei logischerweise eine begrenzte sein. Es ergeben sich als geborene Stickereimuster die geometri-



GOESSER ORNAT (STEIERMARK): PLUVIALE

MITTE DES 13. JAHRHUNDERTS. WIEN, MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

schen. Die Einteilung der quadratischen Fläche in Felder ist bereits eine Kombination horizontaler und vertikaler Parallelstreifung (vgl. Abb. S. 299). Als kleinere Füllmusterung bietet sich gleichfalls die geometrische. Ein solches geborenes geometrisches Füllmuster ist z. B. das Mäandermuster, das in seiner reinen Grundform (vgl. Abb. S. 297) oder in seinen verschiedensten Auflösungen als einfaches (vgl. Abb. 299) oder gedoppeltes Hakenkreuz (vgl. Abb. S. 303, Feld 2) in der mittelalterlichen Stickerei Verwendung findet. Daneben treten die schon viel komplizierteren »Grundmuster« des Sterns, des Kreuzes und der Rosette als bereits schon ins Gegenständliche gewandelte ursprünglich geometrische Motive (vgl. Abb. S. 296). Für ihre Verwendung in der kirchlichen Stickerei bot sich der Vorteil ihrer Verwertbarkeit als Symbol, während das »heidnische« Mäandermuster zwar rahmend oder füllend, aber sehr schlecht als illustrativer Bedeutungsträger verwertbar war. Nachdem dann — wie fast in jeder Religion — die Periode vorüber war, die voller Scheu das Heilige als im Grunde unvorstellbar zum reinen Symbolzeichen abkürzte, schlich sich der Mensch oder wenigstens doch Tier und Pflanze als Leib oder Phantasiestützpunkt für die Vorstellung des Göttlichen ein. Wir sehen neben der Pflanze, die als »Lebensbaum« ihre tiefste Deutung fand, vor allem das Tier (Vierfüßler und Vogel) als beliebtes Motiv in der Textilkunst des 13. Jahrhunderts (vgl. Abb. S. 299). Dabei wird, um deutlich werden zu lassen, daß diese Tiere »nicht von dieser Welt« sind, sondern das Göttliche vertretende Symbole, auf fabelhafte Tierdarstellungen zurückgegriffen, die zum Teil uralten östlichen Ursprungs sind, wie jene kleinen, krummschnäbligen, langschwänzigen Vögel, die »papagalli« der mittelalterlichen Inventare (vgl. Abb. S. 296). Löwe, Adler, Stier, gleichfalls uralte Symboltiere, mit Heiligenscheinen und Flügeln ausgerüstet, repräsentieren die Evangelien — das Einhorn die »unbefleckte Empfängnis«, der Hirsch die sich nach Gott sehnde Seele — Pelikan und Lamm den Erlöser. Vielfach nahm neben der Kirche auch das Rittertum diese Tiere als »Wappentiere« für sich in Anspruch, und es entsteht jener heraldische Tiertypus, in dem das Lebendige zum Ornament zurückentwickelt ist, wodurch es sich der Kunst der Nadel als »dankbares Sujet« bietet. Einen ähnlichen Prozeß ornamentaler Rückentwicklung hat in den Stickereien des 13. Jahrhunderts die menschliche Figur als Repräsentant des Göttlichen durchgemacht, so daß auch sie wieder in Gebärde und Attributen feststehend zur heiligen Formel, zur Hieroglyphe wurde und dadurch frei von jedem gegenständlichen Illusionismus »stickbar«.

Für das bisher Gesagte mag das »Marienwerder Antependium« aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Beispiel sein (vgl. Abb. S. 296). Der nachtblaue rechteckige Flächengrund ist an drei Seiten mit hellblauen breiten Streifen gerahmt; die gleichen applizierten schmälere hellblauen Streifen teilen die Fläche in Felder auf; das rechteckige schmale Mittelfeld weitet sich in halber Höhe etwa zur Mandorla, in der Christus formelhaft als »Salvator mundi« dargestellt ist; vier halbkreisförmige Ausbuchtungen, in denen die Evangelistensymbole über Schriftbändern mit den betreffenden Anfangsworten der Evangelien zu sehen sind, vervollständigen die Mandorla zum Vierpaß. Jeder Darstellungsinhalt ist Symbol geworden, die menschliche Figur zur Hieroglyphe, selbst das Szenische, die »Verkündigung« ist aus ihrem Handlungszusammenhang gerissen. Der Verkündigungsengel und Maria stehen zu Standfiguren erstarrt klein unter Baldachinen und sind als obere Krönung zweier langrechteckiger Felder getrennt zu erblicken. Nur dem Wissenenden enthüllt sich der heilige Vorgang, auf den durch senkrecht aufsteigende Schriftbänder mit den Stellen der Schrift (Ave Maria gratia plena / Ecce ancilla domini) in den Baldachinen noch besonders hingewiesen wird. Dieses alles spielt sich auf einem Grunde ab, der mit kleinen Fabelvögeln, Engeln zu seiten des Vierpasses, vor allem aber mit Sternen in der »zauberischen« Gestalt des Pentagramms und kleinen Rosetten in Perlen-Korallenstickerei sowie Goldplättchenapplikation bestickt ebenso zum geheimnisvoll glitzernden, unendlich tiefen Nachthimmel ausgestirnt erscheint, wie er jenseits von jeder möglichen gegenständlichen Deutung »gemusterte« Fläche bleibt. Die hier noch schwerfällig gehandhabte Technik des Applizierens, die kleinere Flächenteile auf größere setzt, erschwert von vornherein jede realistische Ausdeutung der Figur.

Ähnlich liegt die thematische und formale Situation bei dem Pluviale aus dem Goesser Ornat, jetzt im K. u. L.-Museum in Wien (vgl. Abb. S. 299), das der Zeit um 1250 angehört¹⁾. Leider gibt es — aus einer Glockenkasel zum Pluviale häßlich zurecht geschnitten —

¹⁾ Vgl. auch den Aufsatz und die Abbildungen in »Die christliche Kunst«, XXIV (1927/28), S. 370 ff.



ALTARBEHANG, QUERSEITEN. SEIDENSTICKEREI AUF NESSELTUCH
 SACHSEN, 1. HÄLTE DES 14. JAHRHUNDERTS. HALBERSTADT, DOMSCHATZ

nur noch ein ungefähres Bild von seiner ehemaligen Gestalt und Schönheit. Wir haben eine Einteilung des Grundes in quadratische Felder, darin Fabeltiere, die zum Teil als Mariensymbole zu deuten sind. Das Mittelstück zeigt einen Grund von Mäanderauflösungen, an den vier Ecken nur noch zum Teil sichtbare Kreismedaillons mit den vier Evangelistensymbolen und deutender Umschrift. Diese umgeben wieder ein größeres Kreisfeld mit der »Stillenden Maria«, darunter dann die Figur der knienden Stifterin »Chunegundis Abbatisa«, die auch die Umschrift des hier abgebildeten Details der Dalmatika (Abb. S. 297) als Verfertigerin des Ornates nennt (Chunegundis Abbatisa hoc opus est operata). Im wesentlichen haben wir hier dieselbe Verbindung von geometrischer Feldaufteilung, geometrischem Ornament und symbolgewordener ornamentalisierter Figur. Selbst die größere Menschlichkeit der Szene, der ihr Kind stillenden Mutter, wird nicht zum Anlaß genommen, die Figur aus ihrer repräsentativen »byzantinischen« Starre, ihrer Formelhaftigkeit zu lösen. Maria in gerade aufgerichteter Haltung auf dem Thron sitzend zwischen hochgeschossenen Lilienstauden ist vielmehr noch königliche Gottesgebärerin als liebend zum Kind geneigte Mutter. Die Szene ist auch hier noch zum Ornament gewandelt, wodurch sie sich harmonisch dem Gesamtcharakter der Stickerei einfügt.

Das 14. Jahrhundert bringt dann den Sieg der menschlichen Figur und der figürlichen Szene. Geometrisches, Pflanzen- und Tierornament sinken zur Bedeutungslosigkeit schmückender, rahmender Begleitmotive herab. Die großen Flächen der Altartücher, Antependien und »Hungertücher« bieten Raum für Heiligenfiguren und Martyrologien sowie für die Szenen aus der Lebens- und Leidensgeschichte Mariä und Christi. Der Charakter einer Flächenmusterung bleibt insofern noch gewahrt, als die Szenen sich in quadratischen Feldern abspielen oder innerhalb von in Stamm, Blatt und Blüte ornamentalisierten Baumarkaden. Doch bieten diese Rahmungen noch keineswegs Vorwände für räumliche Isolierung der Szene. Ohne jede Andeutung räumlicher Tiefe durch Perspektive und Schlag Schatten stehen die Figuren als Muster auf dem neutralen Grund. Mit den »primitivsten« Mitteln, gänzlich unillusionistisch, wird der Innenraum (vgl. die Szene der Geburt, Feld 2 auf Abb. S. 303) und die Landschaft (angedeutet durch Baumstilisierungen, Feld 1, 3, 5, 6) gegeben. Und was am meisten dazu beiträgt, die Figur über alle illusionistischen Verdähte erhaben zu machen, sie auch weiterhin im textilen Bereich und nicht in der Wirklichkeit zu verankern, das ist der Umstand, daß ihr »Körper« ohne Unterschied bei Pflanze, Tier und Mensch aus dem Stich, der in einer Fülle phantasievollster Formen die Mäanderauflösung zeigt, gleichsam von innen aufgebaut ist. Diese Ornamentalisierung der Figur, die von innen heraus erfolgt, scheint eine Spezialität des niederdeutschen Gebietes gewesen zu sein, dem wir neben diesen Halberstädter Stücken die bedeutendsten Werke mittelalterlicher Stickerei verdanken.

Daneben werden immer schon im 13. Jahrhundert Versuche gegangen sein, in Gesichtsausdruck, Geste, Tracht die menschliche Figur realistisch nachzuformen. Die Stickerei im westlichen Deutschland hat nicht unbeeinflußt von der wunderbaren Figurenstickerei Englands diesen Weg gewählt. Das Detail von der sogenannten »Albertus-Magnus«-Stola aus St. Andreas zu Köln aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (vgl. Abb. S. 304) möge als Beispiel für diese Richtung dienen. Obwohl die Gefahr hier, »Nadelmalerei« zu geben, schon bedeutend näher lag, da auch der Stich als Flach- oder Figurenstich diesem Bemühen dient, beläßt ein sicherer künstlerischer Takt die Figur dennoch im Rahmen des Textilischen. Jedenfalls kommt der Anstoß zu einer derartigen Wiedergabe der Figur gleichfalls noch von innen, aus den Möglichkeiten der Stickerei selbst. Noch ist die Stickerei ein unabhängiger künstlerischer Bezirk, der sich selbständig, höchstens in Korrespondenz und paralleler Entwicklung mit den anderen Flächenkünsten verhält.

Ein vollständiger Wandel vollzieht sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter dem Einfluß der zur überragenden Herrschaft unter den Flächenkünsten gelangenden Tafelmalerei. Alle Bildprobleme der Renaissance, insbesondere die räumlichen (Perspektive und modellierender Schatten) gewinnen allmählich Einfluß auf die textilen Künste, die sich nun bemühen, Malerei mit den Mitteln der Textilkunst zu sein. Diesem Bestreben gleicht sich die Technik an. Kunstvoll werden mit eng beieinanderliegenden Stichen, die als solche überhaupt nur noch in allernächster Nähe sichtbar sind, aus der Ferne zum gleichmäßigen Farbauftrag sich zusammenschließen, Gewand, Kopf und Glieder in den feinsten Schattierungsnuancen »plastisch« geformt. Vergleicht man die Nadelmalereien der Zeit um 1400 mit den figürlichen Stickereien aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts,



ALTARBEHANG, FRONTALSEITE. SEIDENSTICKEREI AUF NESSELTUCH
SACHSEN, 1. HALFTE DES 14. JAHRHUNDERTS. HALBERSTADT, DOMSCHATZ



DETAIL DER SOG. »ALBERTUS-MAGNUS-STOLA«. KÖLN, 1. HALFTE DES 14. JAHRH. KÖLN, ST. ANDREAS

so wird das technische Gerüst an einer Figur wie dem Dominikanerheiligen auf Abb. 304 geradezu charaktervoll aufdringlich spürbar, und dabei wie weit ist schon diese hierbei angewandte Flachstichttechnik selbst entfernt von der eigenwilligen Zopfstichttechnik des Goesser Ornats (vgl. Abb. S. 297 u. 299), die, das Ornament des Mäanders formend, wieder ein kleines Ornament für sich ist. In den Stickereien um 1400 dagegen wird jede technische Gebundenheit, die früher von sich aus die Form bestimmte, kaschiert, verleugnet. Worin unterscheidet sich überhaupt noch ein solches Kunstwerk wie das »Pirnaer Antependium« (vgl. Abb. S. 305) von der Tafelmalerei der Zeit? Unendlich mühselig als ein unerhört technisches Kunststück wird hier ein großes Tafelbild in die Stickerei übertragen. Der Absicht nach liegt hier der gleiche Fall vor wie in den technischen Spielereien späterer Zeiten. Extrem gesprochen ist selbst in einem so herrlichen Kunstwerk wie dem »Pirnaer Antependium« der Untergang der Stickkunst als einer selbständigen Flächenkunst besiegelt, der Grund gelegt für alle ästhetischen Verirrungen der Folgezeit.

Und doch stehen wir nicht an, diese »gestickten Gemälde« um 1400, wie sie überall in Deutschland, vornehmlich in Böhmen, entstanden sind, von aller Bewunderung für die technische Leistung abgesehen, als ganz große Kunstwerke zu erklären. Für die unwiederbringlich verlorene technische Grundhaltung entschädigt das Geistige, die Ausdrucksbeseelung der Figuren, der Wohlklang der Linie. Die Renaissance vollendet den Sieg des »Menschlichen« auch in der Textilkunst. Das Göttliche ist jetzt nicht mehr stellvertretend durch Symbol und zum Ornament erstarrter Figur darstellbar, sondern ohne Scheu vor der Vermischung des Irdischen und des Göttlichen nur durch den belebten, frei agierenden Menschen selbst, allerdings in seiner schönsten Gestalt. Selbst Christus stirbt den Kreuzestod »in Schönheit«.

Maria, unter dem Kreuz zusammenbrechend, wird in Antlitz, Gebärde, Figur und Tracht mit jedem Reiz edelster, jugendlichster Frauenschönheit ausgestattet. Die Klage einer Gruppe, fast lautlos geworden, erschöpft sich in der schönen Gebärde, im schönen Aufbau (vgl. Abb. S. 307). Höchste technische und künstlerische Virtuosität in der Gestaltung dieser Kreuzigungsszene, deren Einfügung in die Form des Dorsalkreuzes Konzentration im Aufbau der Handlung notwendig macht, läßt den verstimmenden Eindruck, den »Nadelmalerei« sonst hervorzurufen pflegt, nicht aufkommen.

In Deutschland ist dieser »Kult der schönen Form«, wie er sich um 1400 in Böhmen und Schlesien als Höhepunkt in allen Zweigen der Kunst ausdrückt, in der Stickerei nur von keiner Dauer gewesen. Von den Niederlanden her drang seit der Mitte des Jahrhunderts über den Niederrhein ein viel härterer, trockenerer Stil in Deutschland ein. Die Stickereikunst des 16. Jahrhunderts bleibt bürgerlich-schwunglos. Neue Impulse bekommt die kirchliche Stickerei erst von der Glaubensglut des Barock, doch wird sie nie eigentlich mehr frei von der Neigung zum technischen Kunststück. Lediglich in das Bereich der »Volkskunst«, besonders in das der Weißstickerei, rettet sich etwas von diesem instinktmäßigen Verständnis für die Grundgegebenheiten von Material und Technik, die wesensmäßig nur eine Reduzierung der Figur zum Ornament zulassen. Erst in unseren Tagen arbeitet bewußtes Verständnis daran, die verlorenen Grundlagen für eine kirchliche Kunststickerei wieder zu erlangen.



DETAIL DES PIRNAER ANTIPENDIUMS

BÖHMEN, ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS. DRESDEN, ALTERTÜMERSAMMLUNG

DIE MITTELALTERLICHEN FRESKEN DES MUSEUMS VON BARCELONA

Von A. S. FRISCHAUER

Bis vor wenigen Jahren hatte man sich, wenn es um spanische Kunst ging, mit den Denkmälern des 16. und 17. Jahrhunderts befaßt. Das Interesse galt vornehmlich den Malern: Murillo, Velazquez und Greco. Werke dieser Künstler findet man in den großen europäischen Sammlungen. Eine Auslese hat sich in Spanien, in Madrid, erhalten. Wie die heutige Hauptstadt Madrid die Hauptsammelstätte barocker Kunst ist und die Städte des Südens ein Freilichtmuseum islamischer Kunst darstellen, so besitzt die nordöstliche Provinz Katalanien und ihre Hauptstadt Barcelona die reichsten Schätze frühmittelalterlicher romanischer Kunst und glänzende Werke der Gotik.

Die Provinz Katalanien nimmt innerhalb Spaniens eine Sonderstellung ein. An die Zeit ihrer mittelalterlichen Selbständigkeit und Blüte gemahnt noch ständig der heutige Alltag. Die katalanische Sprache ist neben der heutigen Landessprache, dem »Castiliano« mehr als ein Dialekt. Sie ist Verkehrssprache des Volkes der Provinz und die Sprache einer ausgebreiteten dichterischen und wissenschaftlichen Literatur. Die nationalen Selbstständigkeitsbestrebungen, die in früheren Jahrhunderten die Katalaner bewogen haben, mit Waffen gegen die spanische Zentralgewalt vorzugehen, äußern sich in der Gegenwart in einem lebhaften Bestreben, durch Förderung von Kunst und Wissenschaft neue nationale Kulturgüter zu schaffen und die historischen, mittelalterlichen Denkmäler zu sammeln und zu bewahren. Nahezu jede der heutigen kleinen Provinzstädte besitzt eine Sammlung altkatalanischer Kunst. Meist stammen die Werke aus dem Orte selbst oder aus der unmittelbaren Umgebung, wo in der Entstehungszeit der Altartafeln, der Holz- und Steinskulpturen oft bedeutende Klöster und damit Kulturzentren bestanden. Vor allem ist das Museum in Vich von Bedeutung.

Allen voran steht das städtische Museum von Barcelona. Der Wille, der die Sammlung im wesentlichen entstehen ließ, war nationale Gesinnung. Demnach unterscheidet sie sich grundsätzlich von Sammlungen, die der Eifer eines kunstfreudigen Mäzens oft wahllos aufbaute, wo äußerer Zufall mehr als innerer Zusammenhang die Werke zusammenbrachte, das künstlerisch Wertvolle manchmal mit einer fremdartigen Seltenheit verwechselt wurde und ein Mittelding zwischen einer Kunstsammlung und einer Schatz- und Wunderkammer entstehen konnte und ebenso von systematisch und organisch gewachsenen Spezialsammlungen, die ihre Bildung wissenschaftlichem Programm verdanken. Was das Land Katalanien in der Zeit vom 12. bis zum 16. Jahrhundert künstlerisch hervorgebracht hat, ist durch glänzende Beispiele im städtischen Museum von Barcelona vertreten. So lernt man hier nicht nur Einzelwerke kennen, sondern gewinnt auch einen Eindruck der künstlerischen Synthese des katalanischen Mittelalters.

Einzigartig in ihrer Art ist die Sammlung der romanischen und frühen gotischen Malereien. Es sind Wandfresken und in Temperafarben ausgeführte Tafelgemälde. Es gibt keine zweite Sammlung, in der man wie hier in einer Reihe von Sälen nebeneinander die Fresken unzähliger frühmittelalterlicher Kirchen sehen könnte. Und das ist in Anbetracht des geringen erhaltenen Bestandes an europäischen Wandfresken dieser Zeit im allgemeinen um so wichtiger.

Die Fresken bildeten den Schmuck von Kirchen. Mittelalterlichem Brauch entsprechend waren stets die gleichen Wandstellen mit den gleichen Darstellungen geschmückt. In der Rückwand des Altarraumes, und zwar in der gewölbten Decke der Apsis, wird Christus als thronender König dargestellt (vgl. Abb. S. 309 u. 311), in einigen Fällen als segnendes Kind auf den Knien Marias. Entsprechend der Vision des Evangelisten Johannes umgeben Christus die Symbole der Evangelisten, die sechsflügeligen Cherubim, wie sie Jesaias beschrieben hat, und andere Engel. Christus sitzt frontal auf einem Regenbogen, seine Füße stützen sich auf einen kleinen Bogen, das Symbol der Erdkugel, und die ganze Erscheinung ist von der ovalen Glorie der Mandorla umgeben. Die rechte Hand hält Christus segnend erhoben, seine linke umfaßt ein offenes Buch, in dem in lateinischer Sprache die Worte »Ich bin das Licht der Welt« zu lesen sind. Seitlich neben seinen Schultern sind die Buchstaben A und Q eingezeichnet.

An der Apsiswand unterhalb der Wölbung und durch ein Schriftband von den oberen



SAMTKASEL MIT GESTICKTEM DORSALKREUZ
BÖHMEN, UM 1410. BRÜNN, MAHRISCHES GEWERBEMUSEUM

Bildern getrennt steht eine Reihe aufrechter frontaler Gestalten mit Nimben. Es sind Apostel und Maria. Die Apostel tragen als Zeichen ihrer Würde Bücher, Petrus einen Schlüssel und Maria ein kelchartiges Gefäß. Das Letztere ist ein katalanischer Sonderzug. Das Gefäß ist der Gralskelch. In Katalanien erhebt sich der Berg des hl. Gral, der Montserrat. Die Heiligen tragen ihre Attribute nicht in bloßen Händen, sondern nach antikem Brauch verehrungsvoll in verhüllter Hand. Die einzelnen Figuren sind von Bogenstellungen umrahmt. Die Säulen, Bogen und Bogenzwickel sowie die rahmenden Bänder der einzelnen Bildteile sind mit reichem dekorativen Schmuck versehen, mit pflanzlichen und ornamentalen Mustern, Punktornamenten, Mäandern, runden und eckigen Wellenlinien; auch der Hintergrund der figuralen Darstellungen ist dekorativ in mehrere verschiedenfarbige Streifen übereinander zerlegt.

Die symbolisch repräsentative Darstellung des thronenden und segnenden Christus, der »Majestas Domini«, zwischen Evangelisten und Engeln und über der Reihe der Propheten kehrt als Apisschmuck regelmäßig in allen Fresken wieder. Manchmal finden sich seitlich auch biblische Szenen und an der Bogenleibung zum Kirchenschiff Brust- und Vollbilder von Heiligen. Von den Fresken der Längswände der altkatalanischen Kirchen haben sich nur wenige Reste erhalten. Es waren biblische Szenen und in einem Fall Bilder des Jüngsten Gerichtes, die außerhalb Spaniens, in Deutschland und Italien, ihren Platz an der Westwand gegenüber dem Altar haben.

In der formalen Gestaltungsweise unterscheiden sich die Fresken beträchtlich untereinander. Es läßt sich aber keine eindeutige Entwicklungslinie innerhalb des zeitlichen Verlaufes vom Anfang des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts feststellen. Man kann nicht von einem Aufstieg nach einem Ziel zu sprechen, etwa in dem Sinn, in dem man in der gleichzeitigen deutschen Wandmalerei deutlich eine Entwicklung von einer flächenhaft dekorativen Linien- und Ausdruckskunst zu einer mit den Mitteln von Räumtiefe und Körpervolumen angestrebten Naturnähe feststellen kann. Ebenso wenig ergibt der Vergleich der katalanischen Fresken innerhalb des zeitlichen Rahmens von 1100 bis 1300 ungefähr eine entgegengesetzt gerichtete Kurve.

In San Clemente de Tahull (Abb. S. 309) liegt der künstlerische Wert entschieden in der zugleich als dekoratives Ornament und Ausdrucksträger dienenden bewegten Linie. Die Figuren werden mit allen Mitteln ihrer Körperhaftigkeit entkleidet. Der Raum, in dem sie sich befinden, wird durch seine Aufteilung in verschiedenfarbige horizontale Streifen ortlos neutral, eine dekorative Fläche, in die die eingezeichneten Figuren mit einbezogen werden. Die untere Gestaltenreihe entfaltet sich nicht frei unter den Arkadenbögen, sondern wird von ihnen knapp umrahmt, und die Engel und Evangelistensymbole darüber sind in die geometrische Configuration eines kreisförmigen Bandgeschlinges einbezogen. Die Figuren sind ohne Rücksicht auf Körperproportion und Bewegungsmechanik der Glieder gebildet. Sie sind Flächen, deren Umrißlinien und Innenzeichnung ein selbständiges Dasein führen, als bewegtes Linienspiel, ornamentale Zier und Teile eines Ausdrucksbildes zugleich. Bis in alle Einzelheiten ist diese Gestaltungsweise durchgeführt. Das Haupt- und Barthaar Christi und der männlichen Heiligen bildet eigene Ornamentfelder, und das Kopftuch Marias ist zu einem dekorativen Gebilde erstarrt. Dennoch liegt der gesamten Linienführung, die im Detail betrachtet zum dekorativen Einzelwerk zersplittert, eine einheitliche Stimmung zugrunde. Die Stimmung der formalen Gestaltung entspricht dem Inhalt der Darstellung. Christus erscheint als himmlischer König, erdfern und erhaben zwischen seinen Wächtern. Dieser Auffassung Christi, der allgemeinen in der früheren mittelalterlichen Kunst, entspricht die monumentale hieratische Form. Die Linienführung ist großzügig, meist laufen die Linien weitausholend und ungebrochen. Nur wenige Gewandränder kräuseln sich enger. Dem erhabenen, repräsentativen Inhalt der Darstellung entspricht eine monumentale Ausdrucksweise. Mit anderen Mitteln sind bei gleichem Inhalt ähnliche Wirkungen in der Mosaikmalerei erzielt worden. In der formalen Gestaltung der übrigen altkatalanischen Fresken liegt in einzelnen Fällen der Hauptakzent auf dem rein dekorativen Wert der bewegten Linien, welche die Figuren ergeben. Es entstehen geometrisch erstarrte Gebilde wie in der Gewandbehandlung Christi in Sta. Maria in Mur. Oder die Linienführung dient in erster Linie als Ausdruckszeichen unter Vernachlässigung ihrer ornamentalen Werte. So zum Beispiel in den Gestalten der Fensterleibungen in Mur. In anderen Fällen liegt das Bestreben vor, den Gestalten eine gewisse naturähnliche Bildung zu verleihen durch



WANDMALEREIEN
 IN DER APSIDE VON SAN CLEMENTE DE TAHULL (LÉRIDA)
 JETZT MUSEUM VON BARCELONA

überlegte Körperproportion, Linienrundung und Schattenlegung. In gewissem Sinn kann hier auch auf San Miguel de Angulasters (Abb. S. 311) verwiesen werden, wo der Maler unter dem Gewand den Körper kenntlich zu machen suchte, indem er die Konturen der Beine auszeichnete. Ein Beispiel für die naturnahe Art ist aber vor allem Pedret.

Die angeführten Unterscheidungen geben nur die wesentlichen Hauptunterschiede der formalen Gestaltungsweise der altkatalanischen Fresken wieder. Bei einer umfassenden Betrachtung müßte man zur Feststellung viel differenzierterer Unterschiedlichkeiten gelangen. In diesem engen Rahmen eines allgemeinen Überblickes sei nur die Tatsache festgestellt, daß sich innerhalb der romanischen und frühen gotischen katalanischen Fresken kein einheitliches Neben- und kein einheitlich in einer Zielrichtung geneigtes Nacheinander vorfindet. Die Gründe dieser oasenhaften Verschiedenheiten zu erklären, bleibt der vergleichenden Spezialforschung vorbehalten¹⁾. Die Erklärung der stilistischen Verschiedenheiten spanisch-mittelalterlicher Kunst im allgemeinen aus den Voraussetzungen der zahlreichen verschiedenen Einflüsse, die durch die Lage des Landes am Mittelmeer, die zum Teil daraus resultierenden Beziehungen zu Byzanz, die unmittelbare Nachbarschaft der Araber und Frankreichs bedingt sein sollen, führt vorerst nur zu einer allgemeinen schlagwortmäßigen Abfindung.

Die Sammlung der altkatalanischen Fresken in Barcelona verdient auch aus technischen Gründen besonderer Erwähnung. Es war eine außerordentlich mühevollen Arbeit, die Malereien von ihren ursprünglichen Standorten in Kirchen entlegener Pyrenäendörfer zu lösen und sie in nachgeahmten Architekturteilen im Museum unterzubringen. Jetzt bleiben dem Besucher die Wege in die schwer erreichbaren Orte erspart und der Vergleich ist im unmittelbaren Zusammenhang ermöglicht.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERLINER BERICHT

Unter den diesjährigen Veranstaltungen nimmt die ergreifend schöne „Rembrandt-Ausstellung“ in der Preuß. Akademie der Künste (Februar bis April) sicherlich den höchsten Rang ein. Sie wurde in Gemeinschaft mit der Akademie unternommen von den Staatlichen Museen Berlins zur Vorfeier des hundertjährigen Bestehens der preußischen Museen (der ja dann die große Feier mit der Einweihung des Deutschen Museums auf der Museumsinsel in diesem Jahre noch folgen soll). Zum ersten Male wurde in der Rembrandt-Ausstellung der gesamte reiche Staats-Besitz an Gemälden, Radierungen und Zeichnungen des großen Exponenten germanischer Kunst zu einheitlicher Gesamtschau vereinigt und damit zugleich das würdigste Gegenstück zur unvergeßlichen Dürer-Ausstellung im Jubiläumsjahr 1928 geboten. Die Wirkung auf die Besucher blieb über alle Maßen stark. Neun Säle und Kabinette waren angefüllt, und der Katalog zählte gegen vierhundert Nummern. Unter den — chronologisch angeordneten — Radierungen interessierten vielfach die verschiedenen Zustandsdrucke bedeutsamer Blätter oder Abzüge desselben Zustandes auf verschiedenen Papieren usw. (so vom „Hundertguldenblatt“ vier Abdrucke, darunter das Blatt des I. Zustandes aus der Auktion Buccleugh von 1887, das damals schon 26000 M. brachte, ferner der I., III. und IV. Zustand der „Drei Kreuze“ von 1653, um

nur diese aus der Fülle herauszugreifen). Man konnte sich hier mühelos in die selten so ausgebreitete Graphik des Meisters vertiefen, und in dem vollständigen „Werk“, das uns hier in geschlossener Reihung der Entstehungszeit nach einmal begegnete, las man „gleichsam wie in einem Tagebuch“. Im Vergleich mit den wenn auch zahlreichen Zeichnungen Rembrandts, die uns daneben beispielhaft gelegentliche Einblicke in die Werkstatt geben, und zu den gewählten, darum nicht allzu zahlreichen Gemälden, die von Fall zu Fall das „Ergebnis des Lebenswerkes“ offenbaren, bestätigte sich so vor den Objekten die unter eigenen Stilgesetzen erfolgte Entwicklung des Radierwerks als Parallele zur Malkunst des Meisters. Über diese Fragen hat Max J. Friedländer in seiner Einleitung zum wissenschaftlich belegten Katalog prägnant gehandelt. Rembrandt der Zeichner nun bot sich ungemein intim dar, auch der unnachahmliche Eigenwert kam fast von Blatt zu Blatt heraus. Spricht der Radierer — und unübertroffene „Illustrator“ der Bibel — laut und deutlich zu uns, haben seine Linien dort, indem sie auch zugleich dramatischer sind, etwas von der Symbolkraft, so sind die Zeichnungen mehr „Psychogramme“, Selbstgespräche, ja „private Bekenntnisse“. Sie sind mehr als bloße Skizzen oder Formnotizen, in ihnen arbeitet die Phantasie unablässig. Aus dem großen erhaltenen Schatz — es gibt noch ungefähr 1500 Rembrandt-Zeichnungen — waren hier Proben jeder Art aller von ihm angewandten technischen Mittel, Grade der Ausführlichkeit oder Entwicklungsstufen vertreten; dabei wurde der

¹⁾ Das Material der katalanischen Malereien findet sich bei A. L. Mayer, »Geschichte der spanischen Malerei«, Leipzig 1922, und bei Gertrud Richert, »Mittelalterliche Malerei in Spanien«, Berlin 1925.



WANDMALEREIEN
 IN DER APSIDE VON SAN MIGUEL DE ANGULASTERS (ANDORRA)
 12. JAHRHUNDERT. JETZT MUSEUM VON BARCELONA

reiche Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts, der den aller anderen Sammlungen übertrifft, glücklich ergänzt durch die Blätter der Sammlung Koenigs in Haarlem. Immer wieder erleben wir da, wie der Zauberer Rembrandt auch im scheinbar Zufälligen Ewiges offenbart. Mit Rücksicht auf die große Anzahl der graphischen Blätter und Zeichnungen war die Beschränkung der Gemälde auf fünfundzwanzig der wertvollsten Beispiele aus den verschiedenen Perioden des Meisters der richtige Griff; man stand nicht ermüdet vor einer Vielheit, sondern man fand vor den großen Werken die Vollendung des Vorbereiteten. So vor Höhepunkten wie dem „Segen Jakobs“ aus Kassel oder dem Braunschweiger „Familienbild“. Man erfreute sich an dem gemalten Theater (im guten Sinn) des jungen Rembrandt wie etwa dem selten gezeigten „Raub der Europa“ von 1632 (Berliner Privatsammlung) oder an dem lebendigen, redenden Bildnis des Nicolas Breuningh, den Kassel lieh.

Aus den übrigen Veranstaltungen der recht regen Akademie seien zunächst zwei Gedächtnisausstellungen genannt, deren eine mit Radierungen und Zeichnungen dem Wiener und auswärtigen Mitglied der Berliner Akademie, Ferdinand Schmutzer, diesem Virtuosen auf der Platte, und deren andere einem Maler echt deutschen Geblüts, dem Grafen Leopold v. Kalckreuth, galt. Max Liebermann, der Präsident, widmete dem Malergrafen aus künstlerisch begabter Familie und Begründer der Weimarer Kunstakademie, der sich schließlich Niederdeutschland als Wahlheimat erkoren hat, feinsinnige Worte. Die charaktervolle Bildniskunst und der gesunde, von feinen sozialen Schwingen beseelte Realismus des Meisters kamen in den Gemälden und Zeichnungen der gut gewählten Kollektion durchaus zur Geltung und mit ihnen die stille Anziehungskraft »von innen heraus«. Sodann aber ehrte die Akademie einen unserer größten Bildhauer, Ernst Barlach, der in diesem Jahre ja ein Sechziger wurde, durch eine würdige und eindrucksvolle Ausstellung, vornehmlich seiner Holzschnittwerke. (Wir haben des Künstlers aus diesem Anlaß an anderer Stelle gedacht.) Wenn auch da und dort noch umstritten, was bei der starken Prägung dieser Persönlichkeit, weil noch gegenwärtig und darum stark differenziert im Rahmen des Ganzen, nicht zu verwundern braucht, so steht sein Werk als solches doch festgefügt da, als Zeuge eines schweren Jahrhunderts nicht weniger denn als Wachhalter einer großen Tradition nordischer Gestaltung. Die Tat der Akademie war darum in diesem Augenblicke gleichsam selbst zeugnishaft, und die aufrüttelnd-drängende Religiosität, die das Werk dieses einsamen Grüblers durchzieht, bleibt auch außerhalb des liturgischen Bezirks nicht ohne Wirkung auf Gegenwart und wohl sicher auch Zukunft.

Etliche Tage sah man an dieser Stelle auch die Wettbewerbsarbeiten zur Erlangung des diesjährigen Großen Staatspreises, diesmal im Turnus für Architekten; daß sich die Moderne im Profanen wie Sakralen bei der aufstrebenden Jugend durchgesetzt hat, selbst wenn die Grenze des Formalismus da und dort überschritten werden mag, ist nur natürlich. Daß überragende Leistungen hier jedoch nicht eigentlich zum Vorschein kamen, mag daraus erhellen, daß von der eigentlichen Verteilung des Großen Preises abgesehen wurde und nur zwei Architekten, Rud. Lodders, Berlin, und Ernst Witt, Königsberg i. Pr., mit Prämien bedacht werden konnten.

Die gegenwärtige, Malerei und Plastik aufwei-

sende »Frühjahrsausstellung« der Akademie hält Niveau, ohne dieses jedoch auch wiederum zu übersteigen. Was sie für viele anziehend macht, ist eine gleichzeitige Gedächtnisausstellung für Ludwig Knaus (1829—1910) aus Anlaß der kürzlichen Wiederkehr seines hundertsten Geburtstages. Ein Stück Berliner Malgeschichte des 19. Jahrhunderts zieht mit diesem Werke an uns noch einmal vorüber, eine örtliche Geschichte, die es, wie die vorjährige Jahrendausstellung des Vereins Berliner Künstler ja auch dartat, hier in durchaus ähnlicher Art wie etwa in München oder Düsseldorf anerkanntermaßen gibt. Knaus jedoch ist im Gegensatz zu den meisten Trägern der norddeutschnpreußischen, vorwiegend sachlichen Malart nicht Berliner von Geburt, vielmehr stammt er aus Wiesbaden, war aber seit 1861 mit kurzer Unterbrechung in Berlin ansässig. Und es ist so begreiflich, daß seine Temperamentslage denn doch auch anders ist als die der Urberliner. (Nicht ohne Grund erscheint er in den Kunstgeschichten auch stets neben einem Vautier.) Was man hier zeigt, sind vielfach die Frühwerke, aus den 40er, 50er und 60er Jahren, das späteste Bild, dies auch ein Genrestück, trägt das Datum 1873. Wir haben dabei wohl auch viel Genre, aber noch nicht eigentlich den später »verniedlichten« Knaus. Worin er sich auch hier in diesem Rahmen am eindrucksvollsten erweist, ist seine beachtliche Bildnismalerei, und darin steht er Seite an Seite mit den typischen Berliner Bildnismalern des vorigen Jahrhunderts, all den Magnus, Richter, Graef, Gussow u. a. Unter den verhältnismäßig wenigen Arbeiten aus dem religiösen Stoffgebiet, die sodann die allgemeine Abteilung der Frühjahrsakademie bietet, seien herausgegriffen die »Verspottung Christi« des Stuttgarters Rudolf Kuhn und Paul Plontkes Bilder »Botschaft« und eine Madonna mit Engeln, Werke von dem vollen Gepräge dieses Künstlers; Linde-Walther malte die biblische Szene »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, und aus der plastischen Abteilung heben wir Otto Hitzbergers kraftvollen St. Michael aus der gleichnamigen Kirche zu Wannsee (erbaut von Wilh. Fahlbusch) hervor, eine Fortsetzung der auffallend einheitlichen künstlerischen Gesinnung, die man hier bereits an den Tag gelegt hat; erinnert sei an den geschnitzten Kreuzweg dieser Kirche, der im vorigen Jahre ebenfalls in der Akademie berechtigtes Aufsehen erregt hat. Im übrigen ist hoffnungsvolle Jugend in der Akademie genügend stark vertreten, was als ein Plus gebucht werden soll.

Die »Sezession« veranstaltete im Laufe der letzten Zeit gleichfalls etliche Sonderausstellungen, so eine bemerkenswerte und dankbar begrüßte Plastik-Schau, ferner eine höchst lehrreiche Ausstellung der »Rheinischen Sezession«, die Reichsminister Dr. Wirth eröffnete, wobei dann der Düsseldorfer Bildhauer Bernh. Söphor zur Bildung einer »Künstlerkammer« aus den Kreisen der Industrie, der Banken und Warenhäuser als Ersatz für die fehlenden Mäzene aufforderte. (Kunst- oder Künstlerkammern, man erinnere sich an verschiedenartige Vorschläge dieser Art aus den letzten Jahren, etwa an die Erwägungen Alfred Kuhns, Zeichen der Zeit und Not.) Hierbei sei auch auf ein ähnliches Unternehmen der Deutschen Kunstgemeinschaft (Schloß) hingewiesen, die »Rheinische Kunst« zeigte, besonders im Hinblick auf die jetzt erfolgende Räumung des Rheinlandes, und die Werke aus den Städten Aachen, Bonn, Düsseldorf, Elberfeld-Barmen, Frankfurt a. M., Ko-

blenz, Köln, Krefeld und Wiesbaden in stattlicher Anzahl und beachtlicher Qualität zusammentrug; auch diese Schau eröffnete Minister Dr. Wirth.

Der »Verein Berliner Künstler«, den eine Zeitlang Karl Nierendorf als technischer Ausstellungsleiter beriet — jetzt abgelöst durch Hofrat Brodersen —, brachte im Herbst die vielbeachtete, an dieser Stelle schon besprochene Ausstellung neuzeitlicher Sakralbaukunst, die wir ihm hoch anrechnen müssen, auf lange hinaus, nicht weil alles überzeugen konnte, sondern weil die drängenden Probleme zum mindesten hier ernstlich diskutiert werden mußten. Gerade in Berlin, wo auf kirchlichem Gebiete viel gebaut worden ist und noch viel gebaut werden wird, ohne daß freilich hier bis jetzt außer Ansätzen eine weithin ragende Leistung erzielt worden wäre — im Gegensatz zu vielem, was wir aus der — »Provinz« kennen. Eine merkwürdige, aber nicht zu leugnende Erscheinung da, wo der Mut zu Entschiedenheit und Überzeugung eigentlich doch am ehesten aufgebracht werden sollte; beide großen Konfessionen zeigen sich in ihren eigensten Berliner Bauten romantischer, historisierender, formalistischer als umliegende Kleinstädte (von Einzelheiten abgesehen wie etwa die Entwürfe jüngerer Baukünstler von der Art Heinrich Kosinas, der noch auf Anregung Dr. Sonnenscheins † die Idee eines Berliner Doms zeichnete, oder eines G. Görres, der als begabter junger Architekt eine schlicht-würdige kleine Vorstadtkirche entwarf; die Beispiele ließen sich da und dort noch vermehren). Dennoch hoffen wir auf die Zukunft. — Ferner sah man im Hause des Vereins Berliner Künstler eine Ausstellung von Skulpturen des italienischen Bildhauers Alceo Dossena, der ja eine Zeitlang die Welt in Atem gehalten hat. Nicht das Sensationsbedürfnis, sondern die Frage: Fälschung oder Variation nach dem einen oder anderen alten Meisterwerk stand zur Diskussion; so ging es also hier nicht um das Echtheitsproblem, jedoch die aus dem Falle lernen wollten, konnten es bis zu einem gewissen Grade doch tun (ehe eines Tages ein neuer »Dossena« entdeckt oder entlarvt sein wird). Inzwischen hat sich auch die »Große Berliner Kunstausstellung 1930« aufgetan, abermals wie im Vorjahre in den — für Ausstellungszwecke doch nun einmal ungeeigneten — Räumen des Schlosses Bellevue. Aber: die alte Kalamität des Mangels eines würdigen, gut gelegenen und repräsentativen Ausstellungsgebäudes in der Reichshauptstadt (!), die freilich zur Zeit von Fiebern geschüttelt ist, läßt dem »Kartell«, den vereinigten Künstlerverbänden nichts anderes übrig. Sehr bedauerlich, um der Wirkung, um der Kunst willen. Am besten hat es hier noch die Plastik, denn sie kann einigermaßen sinngerecht aufgestellt werden, während es mit dem Hängen in den dem Denkmalsschutz anbefohlenen Gemächern eine besondere Bewandnis hat. Klagen, Versammlungen, Proteste haben bisher nichts genützt, aus dem Stadium der Erwägungen ist man höheren Orts noch nicht herausgekommen; aber wo anscheinend nichts ist, vor allem »dafür« nichts ist, hat auch der Kaiser sein Recht verloren. Und die Misere geht weiter. Die Leitung der Ausstellung hat wiederum Hans Baluschek, der bekannte Industrie- und Sozialmaler, den man kürzlich als Sechziger feierte. Dessen seit einem Menschenalter in fast gleichbleibendem Zuge bekannte Kunst ist durch wenige, aber durchaus bezeichnende Proben hier vertreten. Von dem »rechten Flügel« etwa des Vereins Berliner Künstler bis

hinüber zu den Abstrakten oder der Novembergruppe ist alles zur Stelle, malerisches Rückgrat u. a. mögen Sezession und Allgemeine Kunstgenossenschaft sein; ihnen hat sich auch wieder die Architektenvereinigung »Der Ring«, die an der Spitze der Moderne marschiert, angeschlossen. Eine Fülle, Überfülle, bis zu einem gewissen Grade auch ein Querschnitt, der freilich sich auf einer Ebene vollzieht, die noch nicht allgemeingültig sein kann; denn dazu muß ein andermal eine höhere Spannung erzeugt werden (dies auch bezüglich der Proben religiösen Kunstschaffens, die durchaus nicht fehlen, aber auch nicht bezwingen). — Noch sei zweier bedeutender Künstlerpersönlichkeiten gedacht. Der Hamburger Architekt Fritz Höger, einer der Hauptvertreter niederdeutschen Klinkerbaues, aller Welt bekannt als Schöpfer des Chilehauses, stellte im Architektenhaus kollektiv aus; er, dem man längst an seinen Bauten etwas »latent Sakrales« (wir selbst wollen mit diesem Begriff, gerade auch angesichts des betr. Schaffens vorsichtig umgehen) nachsagt, hat sich ja auf dem Gebiet des Sakralbaues wiederholt versucht, und im gegenwärtigen Augenblick ist der Künstler hierin für Berlin als Erbauer einer neuen protestantischen Kirche (Wilmsdorf) in einen Mittelpunkt des Interesses gerückt. Sodann aber feierte der Maler Philipp Franck, den auch die Akademie durch eine kleine Sonderschau ehrte, seinen siebzigsten Geburtstag. Franck, der vom Main herkommt, gehört längst zu den Stützen der Berliner Malerei, er ist einer der kraftvollsten Sezessionisten, ein Könnner und zugleich Träger gesunden Naturgefühls. Fast vier Jahrzehnte hindurch als Lehrer und dann als Direktor der Kunstschule tätig, ist er einer der Hauptreformer des neuen Kunst- und Zeichenunterrichts geworden; in immer weitere Kreise mögen seine Schriften zum Kunstunterricht, voran das schöne Buch »Das schaffende Kind«, dringen. Die Anregungen, die unter ihm der Jugend zugeflossen sind, erfüllen uns heute mit Dank an den jugendfrischen Siebziger, der trotz »Abbaugesetz« erst in allerletzter Zeit auf seinem hervorragenden pädagogischen Posten durch den Düsseldorf Kamps ersetzt worden ist. Auch dieser Umstand mag für die Wertung solcher Persönlichkeit sprechen.

Zum Schluß sei auf die Ausstellung der Erwerbungen der »Nationalgalerie« aus den letzten zwei Jahren hingewiesen, die in der modernen Abteilung, im Kronprinzenpalais stattfindet. Vor allem handelt es sich dabei um den Zuwachs an Kunst der Nachkriegszeit, aus etatsmäßigen Fonds, aus Überweisung des Kultusministeriums und aus Stiftungen durch die von Justi ins Leben gerufene Vereinigung der Freunde der »Nationalgalerie« (einem Seitenstück etwa zum Kaiser-Friedrich-Museumsverein). Es mag hier genügen, wenn wir aus der Fülle, unter der sich, auch da, wo sich diskutieren ließe, Standardwerke befinden, den ergreifenden »Ecco homo« des alten Lovis Corinth, sein letztes Werk vor dem Tode, das wir an diesen Platz gewünscht haben und das in hohem Grade religiös, erschütternd genannt werden muß, und der eindringliche »Apostel« von Barlach befinden. Und doch, man vermißt unter dem vielen etwa einen Künstler wie Anton Faistauer, um nur diesen zu nennen (der doch gerade in letzter Zeit noch in Berlin vorteilhaft gezeigt wurde). Bedeutsame Ergänzung hat die ausländische Abteilung, besonders die französische Malerei an dieser Stätte gefunden.

Oskar Gehrig

RELIGIÖSE KUNSTAUSSTELLUNG ZUR KATHOLIKENVERSAMMLUNG

Anläßlich der vom 4. bis zum 7. September dieses Jahres in Münster (Westf.) stattfindenden 69. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands finden in Münster auch Ausstellungen religiöser Kunst statt, auf denen einerseits der Freund neuzeitlicher Kunst, andererseits auch der Freund der Kunst vergangener Zeiten Stoff zu ernster Betrachtung und vergleichenden Studien finden wird.

Die Ausstellung für neuzeitliche religiöse Kunst soll vom 23. August bis zum 15. September dauern und Arbeiten umfassen, die in das Gebiet neuzeitlichen religiösen Kunstschaffens fallen. Zum Ausstellen werden, soweit der zur Verfügung stehende Raum es zuläßt, Künstler und Kunstgewerbetreibende zugelassen, die in Westfalen oder in den benachbarten Gebieten ansässig sind oder aus Westfalen stammen. Die Künstler der Diözese Münster werden hierbei besonders berücksichtigt. Die Ausstellung findet statt in den Räumen des Domumganges und in sämtlichen Räumen des Stadtweinhauses. Als Ausstellungsgegenstände sind in Aussicht genommen: Werke der Architektur, der Plastik (Altäre, Figuren, Grabmalkunst), der Malerei, Graphik, Glasmalerei und des Kunstgewerbes. Die wachsende steigende Betätigung unserer schaffenden katholischen Künstler hat in letzter Zeit im weiten Raume der Diözese Münster und in den Bezirken der benachbarten Diözesen bemerkenswerte Schöpfungen hervorgebracht, die auf allen Gebieten ein Sich-Zurückfinden zu wahrhaft künstlerischen Zielen und Grundsätzen erkennen lassen. Es verdient lebhafteste Anerkennung, daß das Lokalkomitee der kommenden Generalversammlung bereitwillig sich in den Dienst auch dieser heiligen wichtigen Sache gestellt hat. Für die Ausstellung selbst ist eine Ausstellungsordnung aufgestellt worden, die von dem Sekretariat des Lokalkomitees (Münster i. W., Breul 23) bezogen werden kann. In ihr sind alle Einzelheiten und Bestimmungen, die für den ausstellenden Künstler wissenschaftlich erscheinen, enthalten. Sie wird auf Anforderung unentgeltlich zugeschiedt. Ebenso sind auch der Vorsitzende und der Schriftführer der Ausstellungskommission zu weiteren besonderen Auskünften jeder Zeit bereit.

Eine historische Schau Münsterscher und Münsterländischer Kunstwerke wird die Leitung des Westfälischen Landesmuseums in seinen Räumen vereinigen. Es soll hier unter anderem auch versucht werden, eine Ausstellung der kostbarsten Denkmäler der Goldschmiedekunst zustande zu bringen, wie sie im Schatze des Münsterschen Domes, zahlreicher Pfarr- und Stiftskirchen Münsters und der Münsterschen Diözese erhalten sind. So wird Münster im Herbst auch für den Freund religiöser Kunst ein starker Anziehungspunkt werden.

Al. Dickmann

ZUR VERSTEIGERUNG DER FIGDOR- SAMMLUNG

Neuerdings heißt es Abschied nehmen von einem Stück Besitztum, das unserer Stadt auf der ganzen Welt Bewunderung abrang. Die Sammlung Dr. Figdor zerflattert in alle Welt. Wohl ist es gelungen, ein gut Stück dieses fast ein Jahrtausend umfassenden Kunst- und Kulturspiegels

für Wien und Österreich zu erhalten, jedoch nur insoweit, als diese Sammlung auf Österreich bezug habende Gegenstände umfaßte. Alles andere kommt unter den Hammer. Nach den großen Geldweltzentren wird sie abwandern, diese eigenartigste unter allen Sammlungen, die sich kein Spezialgebiet erkoren hatte, sondern alles das umfaßte, was die Kulturen aller Zeiten und Gegenden hervorbrachten. Monumentale Kunstschöpfungen sind wohl nicht vorhanden, sondern der geniale Schöpfer hat sich seinen immerhin bescheidenen Platzverhältnissen angepaßt und sozusagen Kleinkunst gesammelt. Aber jedes dieser Stücke ist von derart einmaliger Qualität, daß es wahrlich nötig war, den großen, reich illustrierten Katalog, der anläßlich der Versteigerung erschienen ist, ohne jede Wertangabe der einzelnen Stücke auszustatten. Der Ausrufpreis soll möglichst niedrig gehalten sein, um durch die Lizitation den wahren Wert aufkommen zu lassen. Es war ein Weltereignis, das sich vom 11. bis 13. Juni l. J. vollzog, durch das Hunderte von köstlichsten Werten frei wurden, um eine weite Wanderung anzutreten, die sie sich selbst wohl kaum gewünscht haben.

Wie mannigfaltig diese Sammlung war, sollen einige Beispiele, unbeschadet der jetzt zur Versteigerung gekommenen, zeigen. Zur Lizitation gelangte ein Prachtteppich aus der Sassanidenzeit um 1400, einen Lustgarten von zierlichen Antilopen und Vögeln, in seinen Gewässern von munteren Fischen belebt, darstellend, der zum Einzigartigsten gehört, was an Teppichen erhalten ist. Die Sammlung beherbergte eine große Anzahl gotischer Gobelins mit der berühmten »Steuervorschreibung« oder »Gerichtstagung« (die Ansichten der Forscher gehen hier auseinander), aus dem 15. Jahrhundert aus Tournai, oder jene herrliche Seidendecke, ein Antependium mit den wunderbaren Szenendarstellungen des Alten und Neuen Testaments, eine Biblia pauperum ganz eigener Art (Böhmisch-14. Jahrh.). Zu dem Vollendetsten, was rheinische Tonplastik hervorbrachte, gehört eine Kreuzeschleppung aus Lorch. Wie weich und selbstlos fließen den trauernden Frauen die Gewänder von den Schultern, welch anmutiger Liebreiz in den schmerzverzerrten Gesichtern. Dies Stück, wohl von der gleichen Hand geschaffen, wie jene Beweinung Christi zu Limburg a. d. Lahn, gehört dem 15. Jahrhundert an, doch der Gedankenursprung weist uns noch in die Zeit blühendster Gotik. Ein Bild, bezeichnet mit den Buchstaben RF (Rueland Frueauf) war stets ein besonderer Anziehungspunkt der Sammlung, wenn es auch nicht zum Besten gehört, was dieser Meister schuf, das aber schön kontrastierte mit einer alttestamentarischen Halbfigur aus dem Chorgestühl der Fuggerkapelle zu Augsburg, von der Hand Adolf Dauhers. Es folgen seltene Samte und Seidenstoffe vom 14. bis 16. Jahrhundert, Brokate und Spitzen in niegeschauter Zusammenstellung und Farbenpracht und endlich Zinn- und Bleischaffungen, das ganze Mittelalter umfassend, Kupfer- und Bronzearbeiten in erlesenster Art und Fülle. Kirchliche und weltliche Kunst in bunter Folge! Wie reizvoll jenes zierliche Trinkhorn, anmutig auf zwei feinziselierten Klauen aufruhend, geschmückt mit den Namen der Könige Kaspar, Melchior und Balthasar um den Kelchrand. Wie dekorativ die in Bronze und Kupfer getriebenen Vortragskreuze, Kelche und Hostienbüchsen. Doch weiter schweift der Blick und erfährt immer neue Köstlichkeiten. Der weitberühmte norwegische Stuhl mit seiner roma-

nischen Form und einzigartigen Schnitzerei, die wohl erhalten Jahrhunderte überdauerte, die vielen gotischen Stühle, jeder von einmaligem Seltenheitswert umwittert, französisches, italienisches, spanisches und deutsches Mobiliar aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, der herrliche Strozzi-Schemel, dessen Entwurf wohl auf Benedetto Majano zurückführt, mit seiner achteckigen Platte und dem Medaillonrelief des Strozziwappens, wert, jedes große Weltmuseum zu zieren, weiters der Sakristeischrank aus Lindau, schwer Eiche, doch zierlich und leicht in seinem Aufbau, ebenso wie jene Stücke, die aus der Marburger Kirche stammen.

Dies ist natürlich durchaus nicht alles, sondern erst der Katalog, der dieser Tage erschienen ist (herausgegeben von Artaria & Co., Glückselig, G. m. b. H., beide Wien und Paul Cassirer, Berlin), wird allen Kunstfreunden vor Augen führen, daß allein in dieser ersten Auktion 810 Nummern zur Versteigerung gelangen. Bis jene Stücke, die uns durch Schenkung verblieben sind, ihren neuen Platz erhalten haben werden, wird es möglich sein, die Großzügigkeit des Sammlers zu bewundern, der Jahrzehnte schwerster Arbeit seinem Ideal widmete, das jetzt dahinfließt, unaufhaltsam, dorthin, wo das Gold zu Hause ist, dem selbst Kunst und Ideale opfern müssen.

Franz Caucig, Wien

TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die projektierte Tagung in Wien fällt wegen finanzieller Schwierigkeit aus. Dagegen findet die Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V., vom 1.—3. Oktober in Passau bestimmt statt.

Berichte aus dem Ausland

WETTBEWERB FÜR DIE ST. ANTONIUS-KIRCHE IN BASEL

In den Jahren 1926/27 erbaute Architekt Professor Dr. Karl Moser von der Technischen Hochschule in Zürich in Gemeinschaft mit Architekt Gustav Doppler, Basel, die weit über die Grenzen der Schweiz bis nach Übersee bekanntgewordene und bahnbrechende, erstmalig konsequent in Eisenbeton durchgeführte Kirche St. Antonius in Basel. Anfangs von manchen Seiten als hypermodern und unkirchlich angesehen und in angeblichem Volkswitz als »Seelensilo« bezeichnet, ist diese Kirche schon in kurzer Zeit in ihrer künstlerischen Bedeutung erkannt, der Stolz ihrer Geistlichkeit und der Gemeinde und, wie vom Verfasser wiederholt selbst festgestellt, eine gern und vielbesuchte Andachtsstätte und so wirklich ein »Seelensilo« geworden — ein Trost und Wegweiser für Pioniere moderner und wahrer Kunst. (Vgl. das vorhergehende Heft S. 257 ff.)

Nachdem die Kirche schon bald zu ihrer Ausstattung mit Altären, Kanzel usw. auch einen künstlerisch ziemlich befriedigenden Fensterschmuck erhalten, soll nunmehr die Fortsetzung auf den noch kahlen, aber in einem angenehmen, warmgelblichen Ton mit interessantem, dekorativem Spiel aus der Verschalung hervorgegangenen Betonwände folgen. Zunächst wird die etwa 12×18m große Hochaltarwand eine Darstellung in Mosaik erhalten, wobei nach den Richtlinien des

Architekten die Betonwand als Grund bestehen bleibt. Zur Beratung für diese und die weiteren Aufgaben wurde Dr. A. Huppertz, Professor für christliche Kunst an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, zur Beratung nach Basel gebeten, der, einen Gedanken des Pfarrers Dr. von Hornstein (Beziehung der Hl. Dreifaltigkeit zum Menschen) aufgreifend, als Thema vorschlug: Wie Christum, der am Kreuze triumphiert, der Hl. Geist in Liebe mit dem Vater verbindet, zum Opfer bewegt und stärkt und zur Verherrlichung beim Vater führt, so soll auch uns Menschen die durch den Hl. Geist eingegossene Liebe bewegen, den glorreichen Weg des Kreuzes und Opfers zu gehen, um gleich dem Sohne zum Vater zu gelangen. Die dazu notwendige Gnadenhilfe wird uns durch das unten auf dem Altare immerfort unblutig wiederholte Opfer Christi vermittelt.

Zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für eine entsprechende Darstellung schlug Prof. Dr. Huppertz einen engeren Wettbewerb unter Hinzuziehung deutscher Künstler aus Düsseldorf und Berlin vor, von denen Prof. Ludwig Gies und Prof. Cesar Klein von der Berliner Kunstakademie die Einladung annahmen, während als Schweizer die Maler Otto Staiger und Hans Stocker, die Schöpfer der Fenster der Kirche, und Alexander Cingria eingeladen wurden.

Bei der Jurierung der eingegangenen Entwürfe fiel der Sieg Prof. Gies zu für seine das Thema sehr gut aufgreifende, religiös wie künstlerisch sehr fein empfundene und durchdachte sowie der geforderten Technik am vollkommensten gerecht werdende Lösung, die sich der Architekturschöpfung Mosers würdig und ausgezeichnet einordnen wird. Die Jurierung wurde ausgeübt durch die Herren: Baud-Bovy, Genf, Präsident der Schweizerischen Kunstkommission; Architekt Brütsch, Basel, Präsident der Baukommission; Giacometti, Maler, Zürich; Pfarrer Dr. von Hornstein; Prof. Dr. Huppertz, Düsseldorf; Architekten Prof. Dr. Karl Moser und Gustav Doppler als Erbauer der Kirche. — Die technisch neuartige Ausführung des Mosaiks wird den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, G. Heinersdorff, Berlin-Treptow, übertragen.

C. K.

DIE NEUENTDECKTEN KATAKOMBEN DES HL. AGAPETUS IN ROM

Das sich in der jüngsten Zeit wieder lebhaft regende Interesse für die lange rückständig gebliebenen Katakombenforschungen und der frische Luftzug, der sich nicht zuletzt durch persönliche Initiative Papst Pius' XI. in der Kommission für christliche Archäologie in Rom erfreulicherweise bemerkbar macht, haben abermals zu ungeahnten Ergebnissen von beträchtlicher Tragweite geführt. Unweit der aus dem 4. Jahrhundert stammenden Patriarchalbasilika San Lorenzo fuori le mura, an der Via Tiburtina, ist ein neuer Katakombentrakt aufgedeckt worden, der fortan den Namen des hl. Agapetus I. († 536) tragen wird, auf den die alte Bezeichnung der Anlage zurückgeht, wenn auch ihr Ursprung in die Mitte des 3. Jahrhunderts reicht. Offenbar stammen die bisher freigelegten



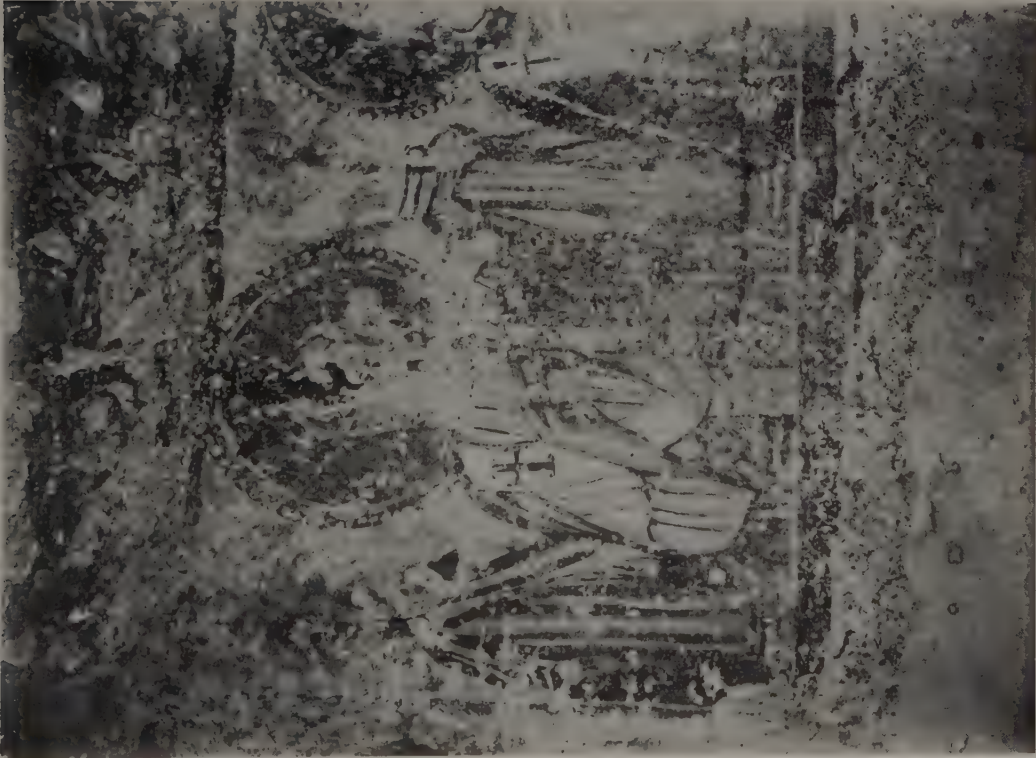
ZÖMETERIUM IN SYRAKUS: HL. COSMAS



ZÖMETERIUM IN SYRAKUS: HL. DAMIAN



ZÖMETERIUM IN SYRAKUS: HL. MARTIANUS



ZÖMETERIUM IN SYRAKUS: UNBEKANNTER HEILIGER



ZÖMETERIUM IN SYRAKUS: HL. HELENA

Stollengänge, die in einer Höhe von fast 5 m und einer Breite von nur 70 bis 90 cm in den lebenden Fels getrieben sind, aus verschiedenen Perioden: die älteren sind weitläufig in regelmäßiger Netzform, die jüngeren in vielfach gewundenen Krümmungen angeordnet. Diese Verschiedenheit der Anlage erstreckt sich auch auf den Verschuß der Loculi, der bei den alten Gräbern aus einem einfachen geweißten Ziegel besteht, auf dem häufig die Inschrift mit roter Farbe aufgetragen ist, während die jüngeren durchweg mit Marmorplatten geschlossen sind.

Ungewöhnlich reichhaltig sind die Funde in den neuen Katakomben. Im größten Cubiculum standen allein sechs wertvolle Sarkophage; einer trägt Reliefdarstellungen von Szenen des Neuen Testaments, ein zweiter zeigt die Figur eines jugendlichen Patriziers und Putten, ein dritter außer der Porträtfigur des Verbliebenen eine Darstellung der Geburt Christi in Bethlehem, ein vierter andere biblische Motive. Auf einem halbzerbrochenen Goldglase sieht man den Kopf des hl. Paulus mit

Unterschrift und den krönenden Heiland mit der Inschrift Cris gemalt. Ein kleines silbernes Medaillon des Kaisers Alexander Severus im Panzer ist durch künstlerische Ausführung bemerkenswert. Ganz besonders zahlreich sind die Fundgegenstände in den Kindergräbern, wo man kupferne Kinderglöckchen, Armbänder, Statuetten, Ringe, bemalte bunte Marmorstreifen, Münzen, Vasen u. dgl. als Erinnerungsgaben und Liebeszeichen entdeckte. Manchmal sind die Gegenstände bloß im Bewurf befestigt, so befand sich in der Wandung eines Kinderloculus ein elfenbeinernes Puttenrelief, ein Kupferring und ein Krönchen aus schwarzen Perlen. Ein anderer trug ein aus Alabaster gefertigtes Relief der Viktoria. Die Fortsetzung der Ausgrabungsarbeiten dürfte noch manche weitere Überraschung bieten, zumal dem Anscheine nach die Agapetus-katakomben der rohen Beutegier barbarischer Eindringlinge durch frühzeitig erfolgten Einsturz der Deckgewölbe teilweise entgangen sind.

Fritz Rose

Neue Kunstwerke

Berlin. Kirchliche Kunst. Ein umfangreiches Werk kirchlichen Kunstschaffens geht seiner Vollendung entgegen, der große Fensterzyklus in der hiesigen St. Bonifatiuskirche, den seinerzeit der verstorbene Geistl. Rat Pfarrer Robert Schlenke angeregt und bis zu seinem Tode gefördert

hat. Über die ehemals vollendeten Chorfenster ist in diesen Spalten bereits berichtet worden, sie sind dem 25 jährigen Ortsjubiläum des genannten Geistlichen zum Gedächtnis gesetzt (vgl. die Schrift: H. Hofmann, »Die Chorfenster der St. Bonifatiuskirche zu Berlin«, mit 18 Abb., C. Hinstorffs Verlag, Rostock 1927). Ihnen folgten die fünf Fensterpaare des Schiffes, die die Geschichte der Mark Brandenburg in ihren figürlichen Teilen zum Inhalt haben, thematisch mit vielem Fleiß von Robert Schlenke zusammengetragen. Die Entwürfe des gesamten Fensterwerks stammen von dem Maler Becker-Tempelburg, Berlin (Ausführung Puhl, Wagner, Heinersdorf in Treptow). Nach dem Tode Schlenkes vor mehr als Jahresfrist schien es zuerst, als sei die Fortführung des Ganzen gefährdet, aber der Nachfolger und ehrliche Förderer des Werks setzten im Andenken an den Verewigten dankenswerterweise und auch im Sinne der Kirche, die durch ein Stückwerk empfindliche Störung hätte erleiden müssen, die Weiterarbeit und den Plan der Vollendung durch. Und dies

trotz der Not der Zeit, wohl nicht anders als nach dem Vorbild von einst, wo die Tatkraft und der Kunstwille, ohne vom Segen des Überflusses zu zehren, Werke zum Lobe des Höchsten geschaffen haben.

-h-

Personalnachrichten

Berlin. Hier verstarb kaum mehr als vierzig-jährig die Malerin Anna Plontke, geb. Breuer, die Gattin des Professors Paul Plontke. Sie war wie dieser hauptsächlich Schülerin der Breslauer Kunsthochschule, eine Künstlerin von solidem Können und sympathischer Malart. Eine fast männliche Kraft wohnte ihren Bildern inne. Ihre Stillleben waren von erlesenem Geschmack. Ein stilles Talent ist mit ihr dahingegangen und eine künstlerisch begabte Frau, die es vermied, von ihrem Können Aufhebens zu machen. R. I. P.

Anlässlich der Gedenkfeier des 150jährigen Bestehens der Universität Münster verliehen Rektor und Großer Senat der Westf. Wilhelms-Universität Herrn Architekten B. D. A. Theodor Suhnel in Mülheim a. d. Ruhr, Titel, Rechte und Würden eines Ehrenbürgers der Westfälischen Wilhelms-Universität.

G.

Forschungen

ZU DEN BYZANTINISCHEN MALEREIEN IN DER KRYPTA DES HL. MARTIANUS—CHRISTLICHES ZÖMETERIUM VON S. LUCIA EXTRA MOENIA IN SYRAKUS (SIZILIEN)

Im Anschluß an meinen Bericht in der Januarnummer 1926 bin ich heute in der Lage, die neuentdeckten Malereien aus der Krypta des heiligen Martianus im christlichen Zömeterium von S. Lucia extra Moenia in Syrakus zum ersten Male der Veröffentlichung zugänglich zu machen. Die Photographien verdanke ich dem hochherzigen Entgegenkommen des Senators Professore Paolo Orsi, dem großen Archäologen Unteritaliens und Siziliens, durch die freundliche Vermittlung des Gymnasialprofessors Giuseppe Agnello, denen an dieser Stelle ich nochmals bestens danke.

Schon bei einer ersten oberflächlichen Untersuchung ergab sich als ungefähre Entstehungszeit das 8. oder 9. Jahrhundert. Vergleiche mit den von Wilpert erläuterten Gemälden in S. Giovanni a Porta Latina, mit den Fresken von S. Maria antiqua, mit den neuentdeckten Malereien im Fortunatempel und in S. Giorgio in Velabro in Rom, zeigen aber, daß in diesen Bildern ein ganz bestimmter eigener Charakter vorherrscht, der wohl in den allgemeinen Umrissen sich den obenerwähnten Arbeiten nähert, sonst aber ganz selbständig zum Beschauer spricht. Bei dem Versuch, diese Bilder in eine historische Gruppe einordnen zu wollen, zeigt sich wieder einmal, wie völlig ungenügend unsere Kenntnisse über die kunsthistorische Entwicklung der byzantinischen Malerei sind, die man bisher nur in groben Umrissen aus den Ikonen der griechischen und russischen Kirchen, und den spärlichen Überresten in Kleinasien und Süditalien kennenlernte.

Wie aus dem Bericht hervorgeht, ist vom Ora-

torium nur eine Wand und die Decke erhalten. Von letzterer gestatten die örtlichen Verhältnisse nicht, eine Aufnahme zu machen, und ist eine genaue Zeichnung noch nicht fertiggestellt. Die beifolgenden Bilder lassen alle am unteren Rande den wasserdichten Zement erkennen, mit dem die mittelalterliche Zisterne ausgestrichen war. Auf Bild S. 317 rechts ist auch am Rande rechts diese Schicht zu erkennen, der wir die Erhaltung dieses seltenen Denkmals verdanken. Auf Bild S. 317 links erkennt man einen nicht näher bestimmbar Heiligen. Auf S. 316 sind die heiligen Cosmas und Damian, auf S. 318 die heilige Helena und auf S. 317 rechts der Titelheilige Martianus, Bischof von Syrakus, erkennbar.

Die Stellung dieser Figuren ist immer die gleiche. In der Linken halten sie, mit Ausnahme der heiligen Helena, die einen Kranz trägt, eine Schriftrolle, während die Rechte zum Gruße erhoben ist. Der Bischof Martianus hält ein reichverziertes Buch und erteilt mit der Rechten den griechischen Segen. Alle männlichen Figuren, eine ist nur teilweise auf S. 316 u. 317 erkennbar, tragen eine Stola, drei darüber ein Pallium, dessen Kreuze aber nicht deutbare Abweichungen zeigen.

Die Zeichnung der Figuren ist streng, trotzdem aber ausdrucksvoll. Die Farbengebung ist in großen Flächen gehalten, deren Tonwerte durch dunkle Linien abgegrenzt sind. Zwischen den Figuren und unter diesen befindet sich das beliebte Muster der Draperien, die stets eine effektvolle Dekoration abgeben. Die Figuren sind, wie meistens Werke dieser Art, lebensgroß.

Eigentümlicherweise findet man an diesen Heiligen keinerlei epigraphische Beigaben, die sonst auf byzantinischen Malereien recht häufig sind. Nur eine sorgfältige Forschung in den christlichen Zömeterien Siziliens und Unteritaliens, die jetzt eifrig betrieben wird, auch hier unter der bewährten Leitung von Professor P. Orsi, kann durch neue Funde ein sicheres Hilfsmittel zur Datierung dieser Werke geben.

Da Sizilien von jeher, seit der griechischen Kolonisierung, jeglicher Kunstäußerung seinen eigenen Charakter aufgedrückt hat, so werden wir wohl zwangsläufig zur Vermutung kommen müssen, daß auch die byzantinische Malerei in neue Formen gegossen wurde, die nun dem Kunsthistoriker vieles Kopfzerbrechen machen. Hier öffnen sich ernsthafter Forschung weite, niegesehene Horizonte.

Photographien des R. Museo Archeologico di Siracusa. Nachdruck verboten.

Angelo Lipinsky

Bücherschau

Abmann, Peter, Alt-Limburg, seine Kunstschatze und malerischen Winkel in Wort und Bild. Limburg, Vereinsdruckerei o. J. 4^o.

Der Zeichnungslehrer am Gymnasium und Realgymnasium in Limburg a. L. hat jahrelang in seinem Berufe die jungen Leute zur Heimatliebe erzogen und will jetzt das künstlerische Ergebnis dieser Arbeit in einem echten Heimatbuche niederlegen. Mit sehr viel Liebe führt er in demselben den Leser durch die kirchlichen und profanen Bauten der Stadt und sucht ihn zunächst auf die malerischen Schönheiten derselben mit Wort und Bild aufmerksam zu machen. Auch durch die

Schatzkammer des Domes, durch das Diözesanmuseum und in das Archiv findet der Führer geschickt die Wege. Man merkt ihm an, welch helle Freude er an diesen Dingen hat und wie sich diese Freude fast in das Übermaß durch das Interesse an der Führung steigert. Von der Photographie ist in dem sehr reichen Bildschmuck absichtlich wenig Gebrauch gemacht, fast alles hat der Führer mit dem Stifte und mit der Feder recht geschickt gezeichnet, um das Charakteristische und Künstlerische der einzelnen Objekte klarer herauszuheben. Der Verlag hat mit großen Opfern die Arbeit des Künstlers unterstützt. Michael Hartig

Mettler, Adolf, Mittelalterliche Klosterkirchen und Klöster der Hirsauer und Zisterzienser in Württemberg. Stuttgart, Silberburg, 1927. 4^o. Lwd.

Das Werk erschien als 4. Band der von Peter Goßler herausgegebenen Veröffentlichungen des Württemberger Landesamtes für Denkmalpflege und hat damit schon einen gewissen Wertstempel erhalten. Was wir hier lesen, ist der Erfolg langjähriger Beobachtungen und sorgsamem Aufspüren aller Einzelheiten. Es ist eine sehr sorgfältige Arbeit, welche die Ergebnisse aller bisherigen Untersuchungen nicht bloß gewissenhaft benützt, sondern auch lebensvoll ausgewertet hat. Das Buch sollte kein Führer durch die behandelten Klöster sein und die einzelnen Abteien sind ganz verschieden behandelt, ganz nach ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung und nach dem heutigen Stand der Forschung. Absichtlich wurden nicht alle Klöster erwähnt. Hierin liegt aber auch ein Mangel der Arbeit. Ellwangen z. B. ist trotz seiner großen Bedeutung übergangen, weil die Kirche später barock überarbeitet worden ist; es wäre sicher gerade dort nicht schwer, aus der Überarbeitung die ursprüngliche Form herauszuschälen. Von den Hirsauer Klöstern sind nur die beiden Kirchen von Hirsau selbst, Alpirsbach, die beiden Kumburg und Lorch behandelt. Warum wurden z. B. Reichenbach, Brenz, Faurndau und Blaubeuren übergangen, welche doch auch nicht überarbeitet worden sind? Von den Zisterzienserklöstern des Landes lernen wir nur die zwei besterhaltenen Männerabteien Maulbronn und Bebenhausen kennen, die Frauenklöster wurden auffallenderweise alle ausgeschieden, obwohl hier eine Untersuchung zweifelsohne sehr wertvolle Resultate zeigen müßte. Schade auch, daß beim Zisterzienserorden das Kapitel über dessen Satzungen und Kunstideen fehlt, welches die Arbeit über die Hirsauer Klöster so gut belebt.

Die 88 Abbildungen sind Meisterwerke der Technik und erhöhen bedeutend den Wert des Buches.

Michael Hartig

W. Pinder und Walter Hege, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1927. 4^o. Luxusausgabe. 60 M.

Über den Bamberger Dom ist in der letzten Zeit eine Reihe von guten Abhandlungen, auch von ganz bedeutenden Autoren, erschienen. Die vorliegende Arbeit stellt wohl das Beste dar. Prof. Pinder schildert zunächst in seinem Meisterstil die tiefgründigen Forschungsergebnisse über die Eigenart und die Geschichte dieses für die ganze deutsche Baugeschichte so wichtigen Werkes, zerlegt dann die Schöpfungen der 3 Bauperioden und zählt die späteren Veränderungen auf. Er ist in seinem Elemente, wenn er im 3. Abschnitt die Bauplastik der 3 Bau-

hütten vor unseren Augen entstehen läßt, und besonders, wenn er über den Stil des Reitermeisters, des Engels vom hl. Dionysius, der Adampforte und der Ekklesia und Synagoge sich verbreitet. Eine ganze Unsumme von Wissen ist in diesem Texte verwertet worden. Er liest sich so leicht, und so gerne übersieht man die gewaltigen Vorarbeiten, welche er erfordert hat. Schade, daß Pinder nicht auf die Bedeutung der Reiterfigur eingegangen ist! Nach der Geschichte kann es wohl niemand anders wie König Stefan von Ungarn sein, der zum Erstaunen der Bamberger als Bräutigam zu Pferde in die Kirche eingeritten ist. Ein großes Missionswerk, das der hl. Heinrich mit der Hochzeit seiner Schwester an einem ganzen Volke vollzogen hat, sollte hier verewigt werden. Zu Pinders Worten hat W. Hege die entsprechenden Photographien aufgenommen, 94 derselben hat der Verlag in der Höchstkunst der Technik als Tafelbilder gemacht und 56 im Text wiedergegeben. Das sind Kunstbilder im vollsten Sinne des Wortes, welche dem Geiste der Kunst gerecht werden wollen. Das Buch reiht sich würdig jenem über den Naumburger Dom an, welches bereits in zweiter Auflage erschienen ist.

Michael Hartig

Kleinschmidt P. Dr. Beda, Maria und der hl. Franziskus von Assisi. Düsseldorf, L. Schwann, 1926. 4^o, geb. 18 M.

Der unermüdlische und bereits viel erprobte Kunsthistoriker des Franziskanerordens hat hier seinem Ordensvater eine Jubiläumsgabe gewidmet, einen charakteristischen Zug seines Heiligenlebens, die Liebe und Verehrung zu Maria und den mystischen Verkehr mit Maria herausgegriffen und zunächst für die Freunde des Heiligen eine Reihe von vielfach unbekannten Bildern zusammengestellt und durch sie einen Querschnitt gezogen, das heißt die verschiedenen Darstellungen in bestimmte Gruppen geteilt und methodisch miteinander verbunden. Im ersten Teil schildert der Historiker den realen Untergrund der häufigen Verbindung des hl. Franziskus mit Maria, und der Dogmatiker untersucht die theologische Korrektheit dieser Marienliebe. Im zweiten Teil wählt der Kunsthistoriker aus seinem reichen, reichen Wissen die Bilder aus, welche die Verbindung Mariens mit dem hl. Franziskus in ihrem Erdenwandel und in ihrer Himmelsglorie zeigen. Das Buch ist zunächst für das Volk geschrieben, läßt aber auch den anspruchsvollsten Kunsthistoriker auf seine Rechnung kommen, zunächst durch die sehr umfangreiche Bibliographie, 33 Tafeln und 50 Textbilder illustrieren sehr glücklich das fromme und gelehrte Wort.

Michael Hartig

Berichtigungen

In der Jahresmappe 1930 der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« sind bedauerlicherweise zwei Beschriftungen versehen unterlaufen:

Zu Bild Seite 10: Nur die figürliche Arbeit, St. Franziskus und die 4 Evangelistensymbole, ist von Josef Henselmann, während das Portal in seiner formalen und konstruktiven Durchbildung von O. O. Kurz, dem Architekten der St. Gabrielskirche, entworfen und ausgeführt worden ist.

Zu Bild Seite 12: Die Tympanonfiguren des Portals von Marianhill in Würzburg sind von Fried Heuler, die Türflügel allein von Hede Rügemer.



DOMINIKUS BÖHM: DORFKIRCHE IN FRIELINGSDORF IM BERGISCHEN LAND
INNENRAUM MIT BLICK ZUM HOCHALTAR

Phot. H. Schmölz, Köln



Phot. H. Schmölz, Köln

DOMINIKUS BÖHM: DORFKIRCHE IN FRIELINGSDORF IM BERGISCHEN LAND
LAGE IM LANDSCHAFTSBILD

ZUR RELIGIÖSEN BAUKUNST VON DOMINIKUS BÖHM

EIN DEUTUNGSVERSUCH

Von KARL GABRIEL PFEILL

Der Himmel senket sich, er kommt und wird zur Erden;
Wann steigt die Erd' empor und wird zum Himmel werden?

Mensch, werde wesentlich: denn wann die Welt vergeht,
So fällt der Zufall weg, das Wesen, das besteht.

Angelus Silesius.

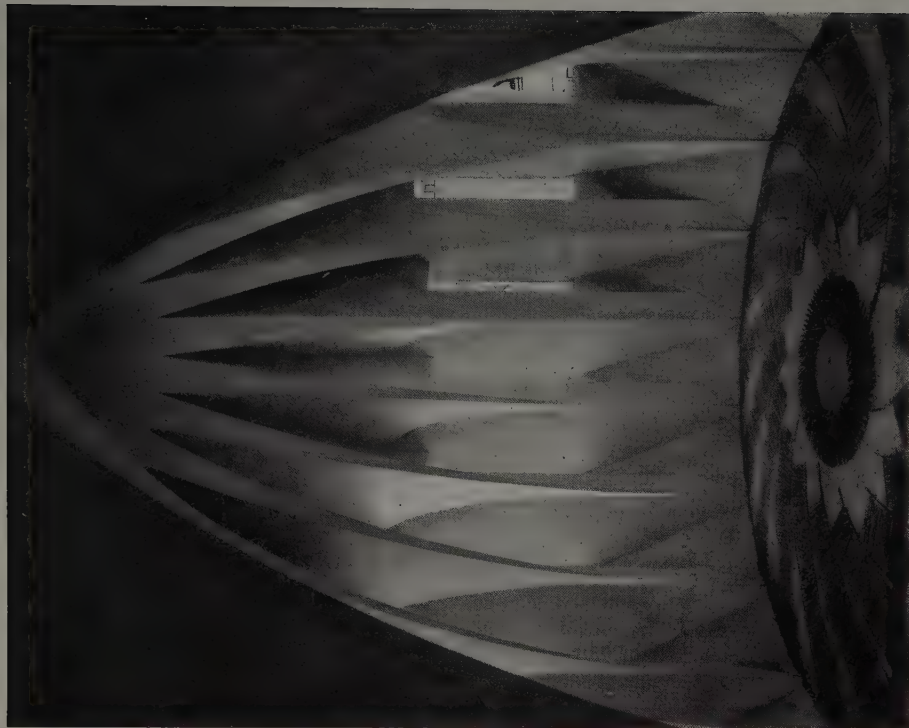
Wenn ich an anderer Stelle (»Köln. Volkszeitung«, Pressa-Sonderausgabe zur Internationalen kath. Woche in Köln) von einer »Im Zeichen des Auferstandenen« sich ankündenden neuen christlichen Kunst, von mystischem und ekstatisch-triumphalem Charakter sprach, so führt das dabei in den Vordergrund gestellte österliche »Stirb und werde«-Geheimnis auch mitten in die schöpferisch neuartige Baukunst des seit einer Reihe von Jahren schon an die Kölner Werkschulen berufenen Architekten Dominikus Böhm¹⁾.

¹⁾ Unsere Zeitschrift hat schon mehrfach mit zahlreichen Abbildungen über Dominikus Böhm berichtet. Vgl. A. Hoff, Kirchenbauten von D. B. Die christliche Kunst XXII (1925/26), S. 345—355 (Offenbach a. M., Neu-Ulm, Ideenskizzen); ebenda S. 259/60 (Konkurrenz Frankfurt a. M.), S. 274/75 (Konkurrenz Nürnberg); Georg Lill, Westdeutsche Kirchenbaukunst ebd. XXIV (1927/28), S. 257 ff. (Dettingen a. M., Bischofsheim, Neu-Ulm), ebd. S. 71 (Bischofsheim); ebd. XXV (1928/29), S. 243, 273, 335 (Kunstgewerbliche Arbeiten). Eine umfassende reichillustrierte Monographie über D. B. ist vor kurzem von August Hoff bei Friedrich Ernst Hübsch Verlag, Berlin, erschienen. (Vgl. Besprechung in der Bücherschau dieses Heftes.)

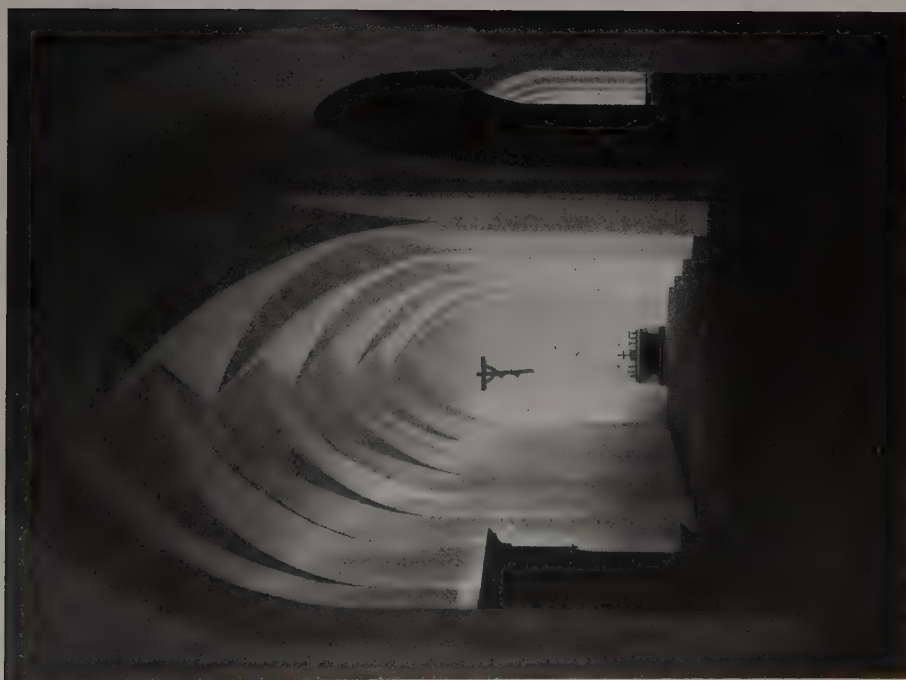
Nur von der Mystik her wird uns Aufschluß über den Gestaltungsgrund und das innerste Wesen seines Schaffens. Am klarsten wohl an einem Bau wie dem der schwäbischen Kriegergedächtniskirche in Neu-Ulm (Abb. S. 323), welcher, in polarer Entfaltung gleichsam, die inneren Komponenten seines Entstehens, wie ihre synthetische Zusammenfassung zu einem höheren Dritten, in seinen verschiedenen Teilen vor uns ausbreitet. »Der Himmel senket sich, er kommt und wird zur Erden«: diese Bewegung des Senkens, des Sich-Niederneigens, Niedersteigens des Himmels zur Erde symbolisiert eindeutig und ihrem Sinn entsprechend die Taufkapelle der Neu-Ulmer Kirche. In von oben nach unten sich erweiternder Kegelform schießt, mit dem gleichfalls von oben einströmenden Licht, die harmonikaartig gefaltete Rundwand der Kapelle steil zum Boden herab, der durch die optische Wirkung zickzackförmig gestrichelter Platten im Faltenrhythmus der Wände mitzuschwingen scheint. Die flutende Fülle des Lichts empfängt in der Mitte des Raums die Mulde eines steinernen Taufbeckens, dessen schlichte Kelchform, die wie ein dem Licht aus der Finsternis entgegendürstender Mund wirkt, im übrigen schwarzes Schattendunkel umkleidet: »Vom Licht bedacht der Mund der Nacht.« So wird der Taufstein selber zum Symbol der durch die Taufe aus dem Dunkel des Fluches in den Gnadenstand erhobenen Seele.

»Wann steigt die Erd' empor und wird zum Himmel werden?« — Diesem zweiten Vers unseres Silesius-Mottos entspricht bedeutsam die Auferstehungskapelle der gleichen Kirche (Abb. S. 323). Der Bewegung von oben nach unten bei der Taufkapelle erwidert hier, ebenso eindeutig, die von unten nach oben. Von dem in Form eines kreisenden Sonnenrades mit Plattenschmuck belegten Boden scheint sich der ganze Raum, mit den gegen den Lichteinfall turbinenartig abgeschrägten Gewölberippen, ekstatisch machtvoll nach oben zu drehen, um sich in eine Spitzenkappe, in der alle Streben jubelnd ausmünden, zu verjüngen und aufzulösen. So bildet diese Kapelle eine einzigartige Verleiblichung des Auferstehungsgedankens, wie jene die des Taufsakramentes.

Die Zusammenfassung dieser beiden zueinander polar gerichteten inneren mystischen Kräfte und Strebungen des Baues: des Geistes aus der Höhe und der zu seiner Braut erhobenen Irdischkeit, zeigt in beglückender Vollendung der Hauptteil der Kirche (Abb. S. 323). Die Kräfte von oben und von unten heben sich, in ihrer Verbindung und Begegnung, auf zu einem höheren Dritten: dem schwerelosen Schweben der Verklärung. »Ich glaube an die Auferstehung des Fleisches —«, und einen im ausbrechenden Geisteslicht schwingend gelösten, schwebenden, schwerelosen Leib wird der Gesegnete des Vaters, der Selige des Jüngsten Tages haben. Als Leib der Verklärung, als schwingenden, schwebenden Geistleib kann man die Innenwirkung des Neu-Ulmer Mittelschiffes am besten fassen und bezeichnen. Unsichtbare, wie von innen aufbrechende Lichtquellen der durch die mächtig vorgelagerten Gewölberippen in die Tiefe gerückten Fenster überfluten mit rieselndem Leuchten den Rauhverputz des Eisenbetons, scheinen ihn zu entstofflichen und mitzuversetzen in die Schwingungen des Lichts. Die fortschreitende Bautechnik, mit der Verwertung des Eisenbetons, ermöglichte erst diese neuen Ausdrucksformen. Im Gegensatz zum Backsteingewölbe, das sich aus Schichten aufbaut, hat der Baumeister im Eisenbeton eine gleichartig zusammenhängende Gußmasse zur Hand. So stellt das Kirchenschiff von Neu-Ulm die erstmalige formale Ausbildung eines Eisenbetongewölbes dar. Es wurde damit möglich, der wabenartig vertieften und aufgelösten Decke mit ihren spinnwebartig zahlreichen Überschneidungen, wie dem gesamten Raum die schwebende Wirkung zu geben, was auch die dünnen Pfeiler bedingt, welche durch ihre Schrägstellung, im Verein mit der Faltung der leuchtenden Seitenschiffwände, dem Ganzen eine Bewegungsrichtung zum Altar geben. Entsprechend verlieren die ohne Tragköpfe aus den Pfeilern wachsenden Gewölbestreben, die von Pfeiler zu Nachbarpfeiler in stark ins Innere vorgeneigten Spitzbogen sich überschneiden, jede tragende Wirkung und scheinen nur die beiderseits verspannenden Fäden des leichten, netzartigen Gewebes der Decke zu sein. Auch im Seitenschiff sind sowohl die gefalteten und leuchtend durchbluteten, lichtüberrieselten Steinwände in ihrer abgrenzenden und raumbildenden, wie die Gewölbedecke in ihrer lastenden und tragenden Aufgabe dem Eindruck nach völlig aufgehoben, indem bei der Decke jene beiderseits ins Innere vorgeneigten, das Gewölbe bildenden (oder vielmehr auflösenden) Spitzbogen sich nicht mit den Endpunkten in der Firstlinie treffen, sondern sich, über diese hinausstrebend, abwechselnd schneiden. So daß auch der Gewölbefirst rhythmisch, wie im Zickzack, bewegt und damit aufgehoben



DOMINIKUS BÖHM: KRIEGERGEDÄCHTNISKIRCHE, NEU-ULM
INNERES DER AUFERSTEHUNGSKAPELLE



DOMINIKUS BÖHM: KRIEGERGEDÄCHTNISKIRCHE, NEU-ULM
BLICK INS SEITENSCHIFF



Phot. H. Schmolz, Köln

DOMINIKUS BÖHM: KIRCHE IN FRIELINGSDORF. BLICK VON DER DORFSTRASSE

erscheint. Ein Umsetzen gleichsam des Raumhaft-Statistischen ins Zeitlich-Dynamische und darüber hinaus ins Irrationale, in die vierte Dimension, ist die Wirkung des mächtig bewegten Ganzen. Wie die Stoffwerdung mystischer Kräfte und Strahlungen aus der Höhe, von sprießendem, sich tausendfältig überschneidendem Reichtum — etwa bei Schrägeinblicken ins Seitenschiff vom Hauptschiff aus — erscheinen die leuchtenden Steingerippe der für eine tiefere Genesis dieser neuen religiösen Baukunst sehr aufschlußreichen Kirche. Die dabei nicht einmal Neubau, sondern Umbau ist, wodurch der Künstler, namentlich bei dem erhaltenen Mittelschiff und Chor, an die Höhe und die wesentlichen Raumverhältnisse des ursprünglichen Baues gebunden war.

Freie Hand dagegen — auch gegenüber einschnürenden Vorschriften und Sonderwünschen minder verständnisvoller Auftraggeber anderswo — ward Böhm bei der katholischen Kirche in Bischofsheim bei Mainz, so daß er hier, soweit die Geldmittel keine Schranke zogen, ungehemmt der inneren Eingebung folgen konnte. Dem in kubischem Stil der Zeit gehaltenen Ziegelbau ist der Turm seitlich vorgelagert; in seinem Abschlußgurt mit dem des Schiffes im rechten Winkel zusammenstoßend, überragt er es nur durch die in wirksamem Gegensatz zu dem roten Backstein stehende, durchbrochene, silberne Betonhaube, in welcher die Glocken sichtbar sind. Weitere fünf Gurte, mit aufsitzenden, niedrig bogenförmigen Blenden und Fenstern, gliedern den Turm horizontal, indes die von ihm und einem niedrigen Vorbau auf der anderen Seite flankierte Treppe zu dem die ganze Höhe des Baus einnehmenden, spitzbogigen und schräg in die Tiefe gestaffelten Portal, der *Porta aurea*, führt, das als Motiv die ganze Fassade beherrscht. Nach dem Eintritt umfängt uns ein dämmerndes, parabolisches Gewölbe, das von der Eingangsstirnwand bis zur Altarstirnwand einen Raum, mit vorzüglicher Akustik, überspannt. Die beiderseitigen schlanken Bogen der Stichkappen, die das Licht durch die zurückliegenden hohen schmalen Fenster hereinleiten, nehmen uns, in ihrer rhythmischen Aufeinanderfolge, in eine horizontale, ebenso feierliche, wie von Bogen zu Bogen



Phot. H. Schmölz, Köln

DOMINIKUS BÖHM: KIRCHE IN FRIELINGSDORF. BLICK UNTER DER EMPORE IN DIE SEITENKAPELLE

unwiderstehliche Bewegung zum Altar hin auf, bis uns an der Wand darüber, in abstrakter, metallgetriebener Form, ein gewaltiger, fünf Meter hoher Kruzifixus Halt gebietet (ein Werk des Bildhauers Professor Wissel von den Kölner Werkschulen). In seiner wundervollen Einheit und Geschlossenheit, seinem machtvoll kraftgespannten, auf- und abgleitenden Insichschweben, bezeugt auch dieser Gottesraum Böhms seine Herkunft aus der Vision, deren kristallisierter Niederschlag und wie im Augenblick erstarrte Formwerdung er ist, aus den gleichen mystischen Komponenten wie in Neu-Ulm erwachsen. Hier ist — in herber Karfreitagsstimmung — gebaute, inbrünstige Hingabe, gestaltgewordene Sehnsucht einer ganzen Gemeinde zur Stätte der Opferung, eine im besten Sinne christozentrische Kirche, insofern der Opferaltar Christi, über die äußerliche Forderung des geometrischen Mittelpunktes hinaus, magischer, beherrschender Zielpunkt eines ganzen Raumwillens geworden.

»Der Himmel senket sich, er kommt und wird zur Erden«: wie ließe sich in seinem Eindruck schöner und treffender das Innere der Dorfkirche in Frielingsdorf umschreiben, deren Gewölbe, wie in Bischofsheim, unmittelbar auf den Fußboden reichen, so daß Wand und Decke ineinander übergehen, eins geworden sind (Abb. S. 321, 324—326, und Kunstdrucktafel). Auch hier haben wir wieder eine vollständige Auflösung und Umsetzung des Raumes in schwingende Bewegtheit, doch in klarerer und einfacherer Gestaltung als Neu-Ulm. Diese Zusammenfassung der Kräfte und Spannungen auf einfachste Elemente gibt den Maßstäben des Schiffes, im Verein mit seiner Höhe, etwas Wuchtiges und Ungeheures. Die Gewölbestreben, mit ihren spitzbogigen Durchlässen für den Prozessionsumgang, wachsen neben den im Verhältnis zu ihnen spielzeugartigen Holzbänken wie Mammutbeine empor und falten in ihre mächtigen Betonrippen das ganze Schiff bis zur Höhe auf. Bei der Kommunionbank beginnend, führen zwölf Stufen zu dem über einem schlichten Altartisch beherrschend ragenden Kruzifixus herauf, der vom Licht, das durch die von durchgehend

aufsteigenden, hohen, schmalen Fensterstreifen aufgeteilten Altarrückwand fällt, in eine funkelnde, schimmernde Gloriole gehüllt wird. »Wann steigt die Erd' empor und wird zum Himmel werden?« — Der mystischen, schwingenden Herabkunft der Gewölbe antwortet so auch hier das gestufte Aufwärts zum Altar mit seinem Kreuz: der Aufgang über den Berg Golgatha zum Licht, erneut und ergreifend versinnbildend das österliche »Stirb und werde!« Gerade dies strahlend gespannte, in sich auf- und abgleitende Schweben ist, etwa im Gegensatz zur eindeutig aufstrebenden Gotik, das charakteristische Merkmal auch dieses wuchtigen Frielingsdorfer Gewölbeschiffes. Das Äußere des Baues mit dem mächtigen, tief herabgezogenen Schieferdach, das der vierkantige, kurze und niedrig behelmte Turm kraftvoll durchbricht, fügt sich wie naturgewachsen und vorbildlich schön der Gesamtansicht des Ortes ein. Auf einer Hügelkuppe erbaut und deren Linien organisch in sich aufnehmend, lagert die Kirche wie eine Henne mit schirmenden Flügeln breit und mütterlich inmitten der kleineren Dorfhäuser (Abb. S. 321).

»Mensch, werde wesentlich, denn wann die Welt vergeht, so fällt der Zufall weg, das Wesen, das besteht.« — Das »Wesentlichwerden« ist das erstrebte Endziel des Mystikers. Und so sehen wir auch bei Böhm's Kirchen, von Neu-Ulm über Bischofsheim und Frielingsdorf hinweg bis zu der im folgenden noch zu erwähnenden Kapelle in Lindlar, wie der Kirche in Küppersteg, eine zunehmende Vereinfachung der Baugestaltung und ihre immer zielbewußtere Zurückführung auf letzte, wesentliche Elemente. Der wuchtige Ziegelbau der Christus-König-Kirche in Küppersteg (Abb. S. 330—332) stellt ein von einem niedrigen Giebeldach gedecktes einfaches Langhaus dar; der seitlich geplante Turm ist erst im Sockel vorhanden. Ein gewaltig hohes, in die Tiefe gerücktes Rundportal nimmt wieder fast die ganze Fassade ein, deren Spitze ein metallenes Strahlenkreuz ziert. Durch das mächtige Portalfenster über der Orgelempore und hohe, bis zum Boden reichende Seitenfenster, die durch die rechteckig aus der Wand vorspringenden Trappfeiler beim Eintritt verdeckt bleiben, fällt das Licht in den ebenso schlicht wie klar und großartig wirkenden Raum. Und belebt warm den Ziegelton der senkrechten, gewölblosen Wände und Pfeiler, welche eine flache Balkendecke tragen, die einheitlich über Gemeinde- und Altarraum durchgezogen ist. Die Grenze zwischen den letzteren betonen bedeutsam zwei freistehende, vierkantige Pfeiler beim Aufgang zum Altar; stark symbolisch wirken auch die die Beichtkapelle ganz niedrig überwuchtenden Gewölbe der Nordseite, vor denen die Prozessionsdurchlässe der Pfeiler liegen. Die asketische Strenge und Klarheit und erhabene, majestätische Wucht des Christus-König-Kircheninneren von Küppersteg sucht



Phot. H. Schmölz, Köln

DOMINIKUS BÖHM: FRIELINGSDORF, PRESBYTERIUM



Phot. H. Schmölz, Köln

DOM. BÖHM: FREIHOLDEN (BAYER. SCHWABEN), DORFKIRCHE, INNENRAUM M. BLICK ZUM CHOR



Phot. H. Schmölz, Köln

DOM. BÖHM: FREIHOLDEN (BAYER. SCHWABEN), DORFKIRCHE, UNTER DER EMPORE

in unserer Zeit ihresgleichen. Unlängst noch wurde es von August Hoff der »tiefstempfundene Kirchenraum der neueren Baukunst« genannt.

Aufs Einfache und Wesentliche gerichtet, gestaltete Böhm auch die Kapelle des Herz-Jesu-Krankenhauses in Lindlar, wo ein fensterloses, dunkles Schiff auf die senkrecht aufsteigende Rotunde des Chors leitet, die durch fünf, fast in der ganzen Wandhöhe durchgehende schmale Fenster mit dem Altartisch völlig in Licht getaucht ist. Eine an Kühnheit und Einfachheit großartigere kirchenbauliche Versinnbildung des »Stirb und werde!«: des dunklen Golgathawegs zum strahlenden Ostertag, ist schwerlich zu erfinden; nirgendwo stärker mehr bei Böhm zeigt sich wie hier in der Beschränkung aufs Wesenhafte der Meister. Nach außenhin liegt der vorspringende, in die Chorrotunde auslaufende schmale Kapellenflügel des Hauses beiderseits im Blickziel der vorbeilaufenden Straße, der er damit den Angel- und Ruhepunkt gibt. Den Gedanken der Lindlarer Kapelle, ins Große gesteigert, hatte Böhm schon bei einem seiner Entwürfe für die Frankfurter Frauenfriedenskirche vorweggenommen, der aber hier durch seine Kühnheit und Gewalt befremdete und, trotz der Auszeichnung mit dem ersten Preise, nicht zur Ausführung gelangte.

So strömt das Schaffen des Meisters ganz aus der Inspiration und lebendigen mystischen Gründen. Wie wenige heute gab Dominikus Böhm der sakralen Baukunst neue, schöpferische Antriebe, und immer klarer wird ersichtlich, daß in ihm zukunftsgestaltende Kräfte am Werke sind und sich uns beglückend offenbaren.

KIRCHENBAUTEN VON ALBERT BOSSLET UND KARL LOCHNER

Von RICHARD HOFFMANN

Der Umstand, daß ein und derselbe Architekt, teils selbständig, teils in Verbindung mit Diplomingenieur Karl Lochner-Ludwigshafen in jüngster Zeit in einer sehr stattlichen Reihe von Kirchenbauten sich ausgewirkt hat, ist für die Entwicklung des heutigen Kultbaues ganz entschieden von Wichtigkeit. Es entrollt sich hierbei ein ebenso interessantes Bild, als wenn wir einem Baukünstler der Vergangenheit nachgehen, in seinen Schöpfungen verfolgen, seine Werke gegeneinander abwägen und daraus ein lehrreiches Urteil über die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung der damaligen Kunstbetätigung gewinnen würden.

Ohne Zweifel steht man bei Betrachtung der Kirchenbauten Albert Boßlets¹⁾ (München-Würzburg und seines Mitarbeiters Karl Lochner unter dem Eindruck von starken, überlegenen, von künstlerischem Gestaltungswillen beherrschten Künstlerindividualitäten.

Wiederholungen in den Lösungen der Außenarchitektur wie der Raumgestaltung lassen sich selbstverständlich nicht vermeiden. Auch wird ganz naturgemäß die Kritik sich einsetzen, die Leistungen gegeneinander abschätzen und dabei wohl auch verschieden bewerten. Es wird überhaupt keinen Künstler geben, dessen Schöpfungen auf gleicher Höhe sich halten. Und es soll dies auch gar nicht sein. Denn gerade der Künstler ist ja, vielleicht mehr als jeder andere geistige Produzent, Stimmungen unterworfen, und an seine Werke muß immer das Moment fortschreitender Reife gelegt werden. Freilich eine gewisse Basis, die ein tüchtiger Architekt nie verlassen darf, ist von einem Kirchenbaumeister ein für allemal zu fordern. Es ist dies eine Reihe von Momenten, die für die Schöpfungen des Kultbaues unerläßlich erscheinen, als da sind klare Abwägung der Proportionen, künstlerische Einfügung in das nähere Orts- und weitere Landschaftsbild, Materialgerechtigkeit, deutliche Ausprägung der Zweckgesinnung, mit anderen Worten liturgische Einstellung bei Errichtung einer Kirche, die eben Kultzwecken dienen soll.

Diesen Leitsätzen sind meines Erachtens beide Architekten bei ihren jüngsten Kirchenanlagen treu geblieben. Aus den hier betrachteten Bauten spricht der gegenständliche innere Gehalt der Bauschöpfung in tief religiösem Erleben — innere Bedeutungsform; dann wirkt sich aber auch die äußere Gestaltung in der Weise aus, daß dieser

¹⁾ Über Boßlet haben wir in dieser Zeitschrift früher mit Abbildungen berichtet: Jahrg. XXI (1924/25), S. 189 ff. (Konkurrenzen in Ludwigshafen); XXV (1928/29), S. 12 ff. (Kloster Mariannhill in Würzburg).



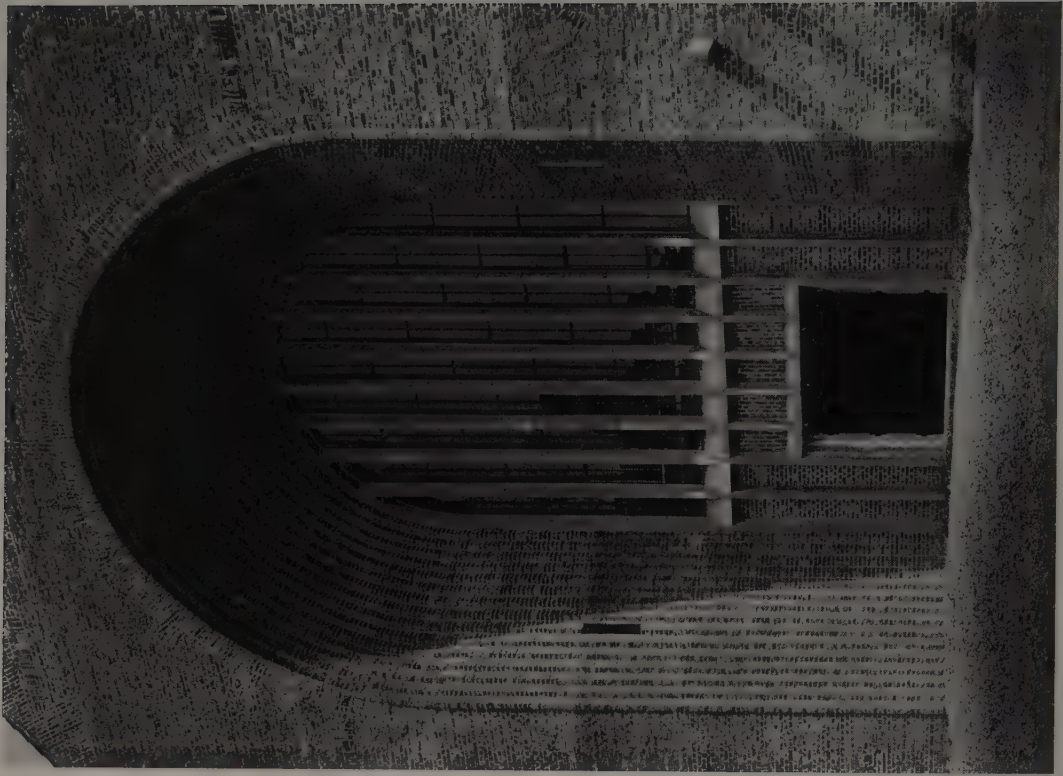
Phot. H. Schmelz, Kuhn

BLICK ZUR KANZEL



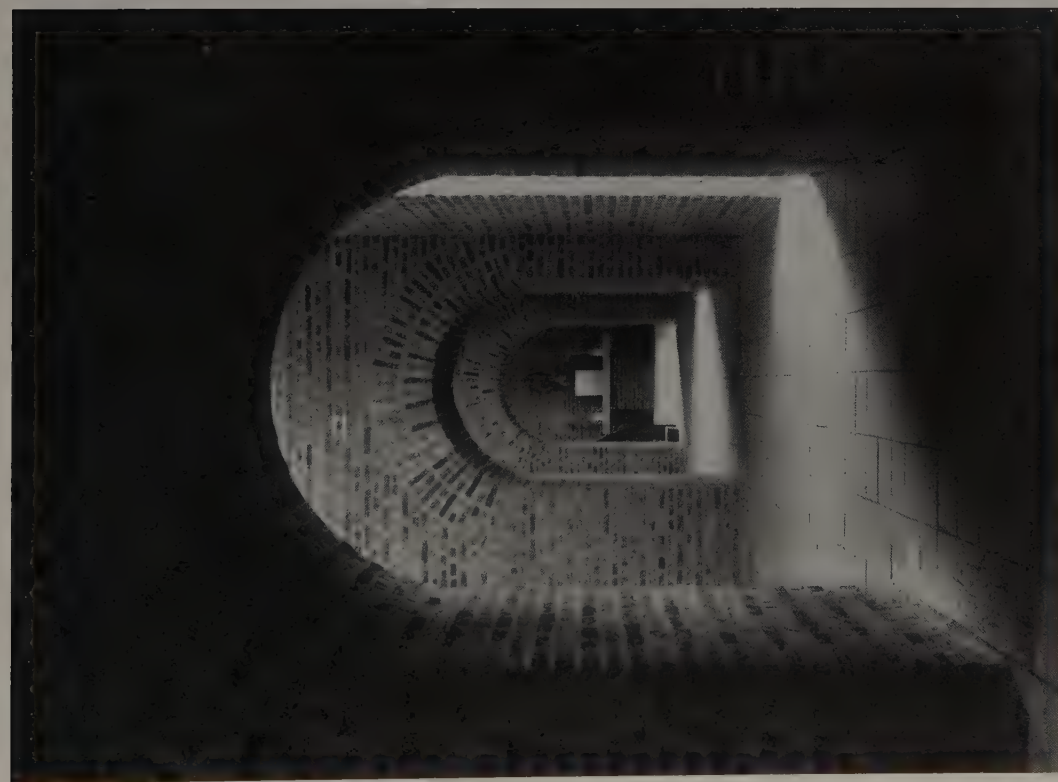
DOMINIKUS BÖHM; DORFKIRCHE IN FREIHALDEN (BAYER, SCHWABEN)

INNENRAUM MIT BLICK ZUR EMPORE



DOMINIKUS BÖHM: KIRCHE IN KÜPPERSTEG BEI KÖLN
FASSADENANSICHT

EINGANGSPORTAL MIT VORHOF



SEITENSCHIFF

DOMINIKUS BÖHM: KIRCHE IN KÜPPERSTEG BEI KÖLN



PRESBYTERIUM MIT ALTAR

Phot. H. Schmolz, Köln



DOMINIKUS BÖHM: BLICK ZUR ORGELEMPORE IN KÜPPERSTEG



DOMINIKUS BÖHM: KREUZWEGKAPELLE IN KÜPPERSTEG



ALBERT BOSSLET: ST. HILDEGARD-KIRCHE IN ST. INGBERT (PFALZ). LAGE IM STADTBILD

innere Gehalt in der Durchführung der Außenerscheinung wie des Raumbildes leitend ist — äußere sakrale Formung.

Bei Betrachtung der Kirchenbauten und bei Vertiefung in ihre Anlagen ist man sich bewußt, daß Liturgie und Ritus und als drittes Moment im Bunde die durch die Jahrhunderte geheiligte Tradition in ihren berechtigten Forderungen nicht ausgeschaltet, vielmehr in werkhafte Kraft übersetzt worden sind.

Baustoff und Konstruktionsmöglichkeiten der Neuzeit sind für sakrale Zwecke ausgewertet. Es dominiert die Zweckgesinnung des Kultbaues — in der Außenarchitektur als Haus Gottes, das aus den Siedelungen der Menschen herausragen soll, und in der Raumlösung im Innern insoferne, als die Kirche Raum des Mysteriums ist — christozentrische Durchbildung im Verein mit der typischen Anlage einer Prozessionskirche.

Bei einer Übersicht der jüngsten Kirchenbauten Boßlets werden wir ohne Frage von dem Gefühl geleitet, daß sie unter dem soeben dargestellten Gesichtswinkel betrachtet werden müssen, wenn anderes ihnen gerechte Beurteilung zuteil werden soll. Demgegenüber tritt die Frage zurück, ob nicht manche Schöpfungen in diesen oder jenen Einzelheiten eine andere Lösung erfahren hätten können oder sollen.

Bei der St.-Bonifatius-Kirche in Ludwigshafen, die Boßlet mit Diplomingenieur K. Lochner-Ludwigshafen a. Rh. erst 1929/30 erbaute, und bei der St.-Hildegard-Kirche in St. Ingbert in der Rheinpfalz liegt die Hauptbedeutung zweifellos in der städtebaulichen Anlage. Mit sicherem Gefühl sind die beiden Kirchen in die Umgebung gesetzt. Bei St. Bonifatius handelt es sich darum, auf weiter Ebene aus langgestreckten Siedelungsbauten die Kirche als beherrschenden Mittelpunkt zu kennzeichnen (Abb. S. 338); St. Hildegardis steht aber auf stattlicher Höhe, sie wirkt als Krone des Stadtbildes, als eine feste Burg Gottes (Abb. S. 333). Der aus der kubischen Masse sich erhebende Turm



MESSING-HOCHALTAR IN ST. HILDEGARD IN ST. INGBERT
ENTWURF: ALBERT BOSSLET, AUSFÜHRUNG: FRANZ MAYRHOFFER-MÜNCHEN

gleich einem Bergfried. In seinem majestätischen Ansteigen aus dem Gelände und seiner organischen Verbindung mit dem Mauerkörper des Chores und Schiffes kündigt er den sieghaften Charakter baulicher Monumentalität, der Kirchenbauten jeglicher Stilepoche anhaftet und vorteilhaft gegen so manche schwächliche Bauten der neueren Zeit absticht (Abb. S. 336).

Die Aschaffener Kirchen, Herz-Jesu-Kirche und St. Joseph, dann die Marienkirche zu Ludwigshafen sollen Mittelpunkt, bzw. hauptsächlichster Akzent einer schon vorhandenen oder geplanten Gesamtbebauung bilden. Bei den Aschaffener Neubauten hat zudem der Architekt Prof. Bosslet mit feinem künstlerischem Empfinden auf das alte Stadtbild mit seinen markantesten Bauschöpfungen Rücksicht genommen. Es galt, die alte Stadt gleich durch zwei neue Gotteshäuser zu bereichern. Darum ist ein so stark in die Augen fallender Kontrast in den Turmlösungen der beiden Kirchen beliebt worden: Bei Herz Jesu (Abb. S. 343 u. 344) werden wir in dem hochragenden Glockenhaus, dessen massige Wucht, wie Dr. Rudolf Pfister in der »Baukunst« (6. Jahrgang, Heft 1, Januar 1930) mit Recht betont, sehr geschickt gemildert ist durch die Illusion eines verschmolzenen »Turmpaares«, entschieden an die unserem deutschen Gefühl so zusagenden Baulösungen der alten ostelbischen Kathedralen, wie Kammin, Stralsund, Marienwerder, Danzig usw. erinnert. Ganz anders ist dagegen die Wahl des Aufbaues und der Bekrönung des Turmes bei St. Joseph im Norden Aschaffenburgs: hier der leicht und schlank aus dem Boden steigende Turm mit hoch in die Lüfte ragender dünner Spitze (Abb. S. 349). Gerade in diesen zwei Kirchenneubauten der gleichen Stadt offenbart sich ein hohes und vielseitiges Bautalent, das wir nach längerer Pause doppelt freudig begrüßen möchten, da wir uns wieder in die frische und ursprüngliche phantasievolle Gestaltungsfreudigkeit in Lösung der Stadtsilhouetten früherer Tage versetzt

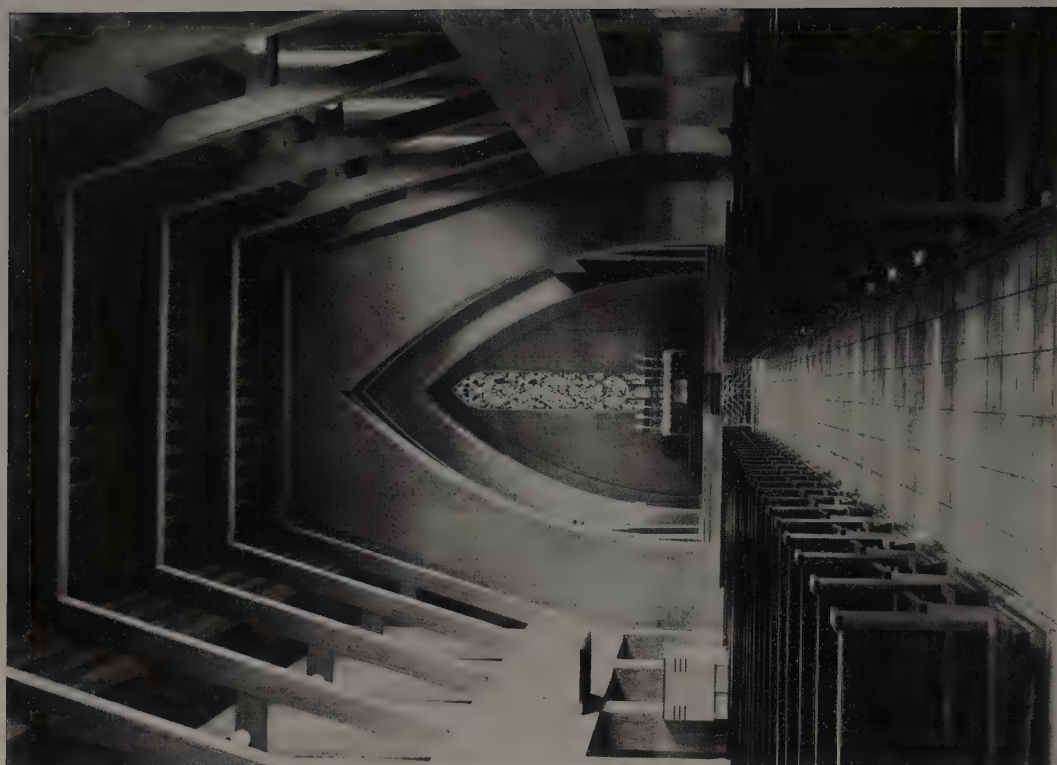


ALBERT BOSSLET UND KARL LOCHNER: ST. LAURENTIUS-KIRCHE IN SCHIFFERSTADT (PFALZ)
BLICK INS SEITENSCHIFF UND HAUPTSCHIFF

fühlen. Bei der Herz-Jesu-Kirche in Aschaffenburg handelt es sich, einen baukünstlerischen Mittelpunkt in einem Stadtbezirk zu erzielen, dessen Bebauung noch der Zukunft vorbehalten ist. Bei St. Joseph gilt es, infolge der vorhandenen Baugruppen und des festliegenden Alignements die neue Kirche in die gegebenen Verhältnisse einzugliedern. Hier war für den Baukünstler die Stellung des Turmes maßgebend als Blickziel der Uhlandstraße in Richtung gegen die Albrechtstraße. Die Gestaltung des Chores nimmt Rücksicht auf seine Freihaltung von späterer Umbauung mit Nachbargebäuden. Die Herz-Jesu-Kirche hat als Baumaterial heimischen roten Mainsandstein, den Baustoff des nahen Aschaffener Schlossbaues. In der Mischung mit Klinkern und den hellen Verfugungen erhält der Kirchenneubau eine Flächenwirkung von hoher Lebendigkeit. So bietet die Kirche ein Beispiel dafür, wie sehr die künstlerische Wirkung eines Neubaues von der richtigen Wahl des Materials abhängig ist.

Bei der St. Pius-Kirche der Barmherzigen Brüder in Regensburg hat Architekt Boßlet eine ganz andere Aufgabe vor sich als bei den bisher erwähnten Pfarrkirchen. Hier soll eine Anstaltskirche geschaffen werden. Es ist durchaus gelungen, diesen Typ einer Anstaltskirche nach außen hin im Zusammenhange mit den Gebäudetrakten in die Erscheinung treten zu lassen und dabei doch ungeachtet der Schlichtheit und Bescheidenheit des Äußern im Innern jene Großräumigkeit zu gewinnen, welche Zweck und Bedeutung erheischen (Abb. S. 342). Den sakralen Charakter im Baukomplex betont ein Glockenhaus, das an die Stelle des Turmes tritt und sich trefflich in die vom Baukünstler angestrebte Harmonie der gesamten weitläufigen Baugruppe einfügt.

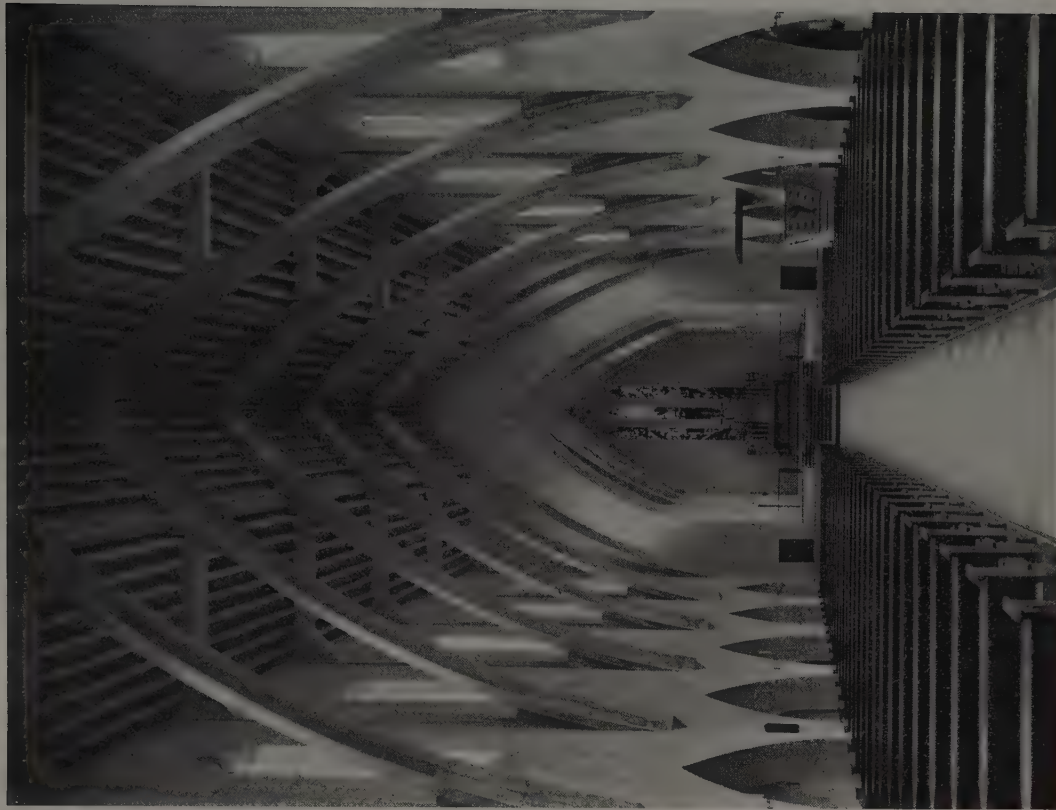
Eine ähnliche Lösung des Äußern wie bei St. Joseph in Aschaffenburg beschert uns Boßlet in der St. Laurentius-Kirche zu Schifferstadt in der Rheinpfalz, 1927 erbaut im Verein mit Diplomingenieur Lochner-Ludwigshafen (Abb. S. 337). Und doch



ALBERT BOSSLET: ST. HILDEGARD-KIRCHE IN ST. INGBERT (PFALZ)
INNENRAUM MIT BLICK ZUM CHOR

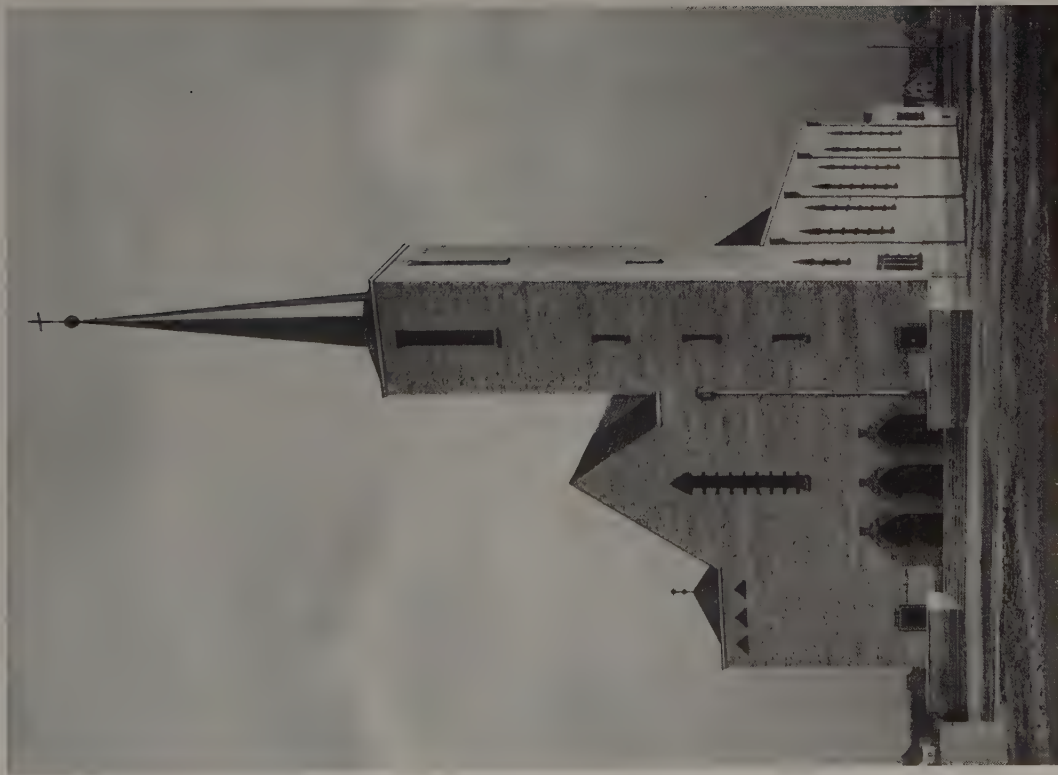


ALBERT BOSSLET: ST. HILDEGARD-KIRCHE IN ST. INGBERT (PFALZ)
CHORANSICHT VON AUSSEN



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET UND KARL LOCHNER: ST. LAURENTIUS-KIRCHE IN SCHIFFSTADT (PFALZ)
INNENRAUM MIT BLICK ZUM CHOR



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET UND KARL LOCHNER: ST. LAURENTIUS-KIRCHE IN SCHIFFSTADT (PFALZ)
FASSADENANSICHT



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET U. KARL LOCHNER:
ST. BONIFATIUS-KIRCHE IN LUDWIGS-
HAFEN. OBEN: LAGE IN D. SIEDLUNG.
NEBEN: CHORANSICHT VON AUSSEN

stoßen wir auf interessante Verschiedenheiten, die ein treffliches Licht auf die phantasiereiche Gestaltungskunst der beiden Architekten werfen. Während St. Joseph eine Art westliches Querhaus, ein auch sonst in vielfacher Variierung von Boßlet gerne verwendetes Motiv, aufweist, zeigt St. Lorenz in Schifferstadt eine spitzgiebelige Westfront zwischen einer Art Doppelturmsystem, bei dem aber nur der eine Turm ausgebaut ist. Es leben dabei unwillkürlich die baulich so reizvollen Erscheinungen von unvollendeten Turmbauten an alten Kirchen auf.

Wiederum ein ganz anderes Problem im neuzeitlichen Kultbau lösten die Architekten Albert Boßlet und Karl Lochner in der 1929 erbauten Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen. Diese Kirche am Prankplatz in Ludwigshafen-Süd hat man wegen des Eindruckes ihrer monumentalen Baugesinnung als



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

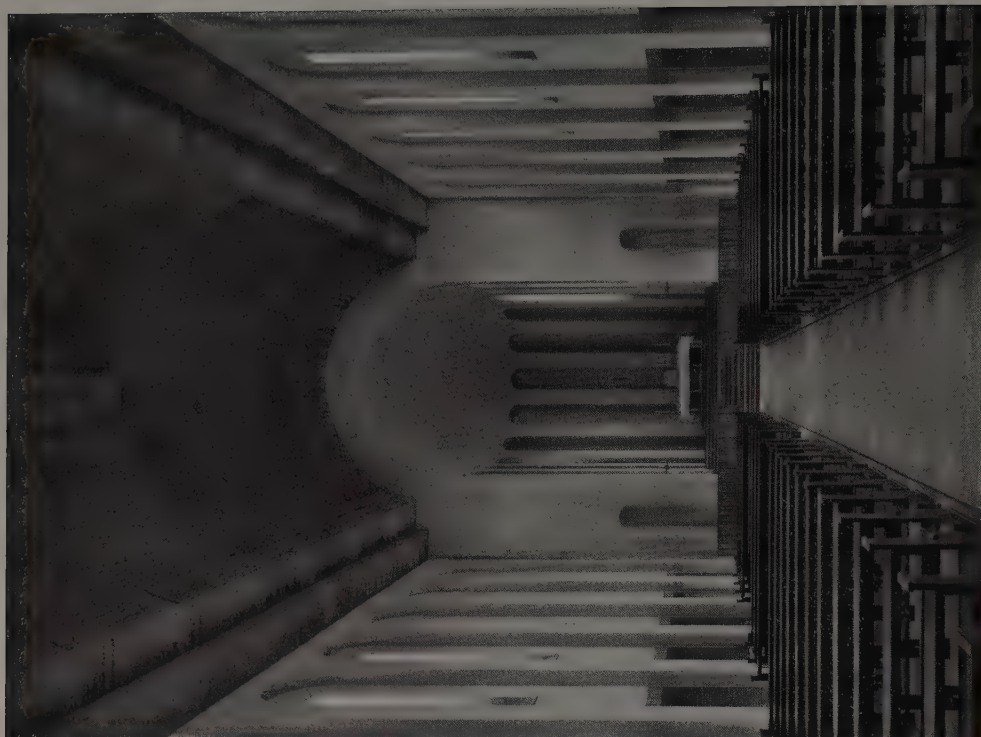
ALBERT BOSSLET U. KARL LOCHNER: ST. BONIFATIUS-KIRCHE IN LUDWIGSHAFEN
INNENRAUM MIT BLICK ZUM CHOR

»Kathedrale« bezeichnet (Abb.S. 340). Von alten bisher angeführten Bauten kommt hier der sakrale Charakter in der stark betonten Zusammensetzung des gesamten Baukörpers aus Viereckblöcken in ihrer kubischen Schichtung beim ersten Eindruck äußerlich wohl am wenigsten zur Geltung. Das System der niedrigen das Hauptschiff begleitenden Seitenschiffe, die durch schiefergedeckte Pultdächer abgedeckt sind, mildert jedoch die in ihrer organischen Straffheit fast allzu fest zusammengehaltenen Baumassen, die dem Profantyp eines Monumentalgebäudes schon sehr nahe kommen. Der massige Portalbau führt in seiner vornehm aufstrebenden Note, die Ernst und Würde atmet, freilich wieder in den Geist der kirchlichen Formenwelt ein.

Was nun die Raumlösungen im Innern betrifft, so teilen sich die neuesten Kirchenschöpfungen Bossets im allgemeinen in zwei Gruppen: Einmal in gewölbte Räume und dann in solche mit flachen Decken. Innerhalb dieser beiden Typen herrscht große Mannigfaltigkeit. Wie auch die Lösung verwirklicht ist, immer ist das Prinzip des Einheitsraumes bestimmend. Bosset kommt damit in klarer Erkenntnis dessen, was der moderne Kultbau verlangt, dem Pulsschlag heutiger Religiosität mit einem Takt entgegen, der ihn in der Allgemeinanlage seiner Kulträume immer das Richtige treffen läßt. Mag der Geschmack des einzelnen auch nicht immer befriedigt sein, mögen auch da und dort im architektonischen Beiwerk Lösungen sich finden, die zu Meinungsver-



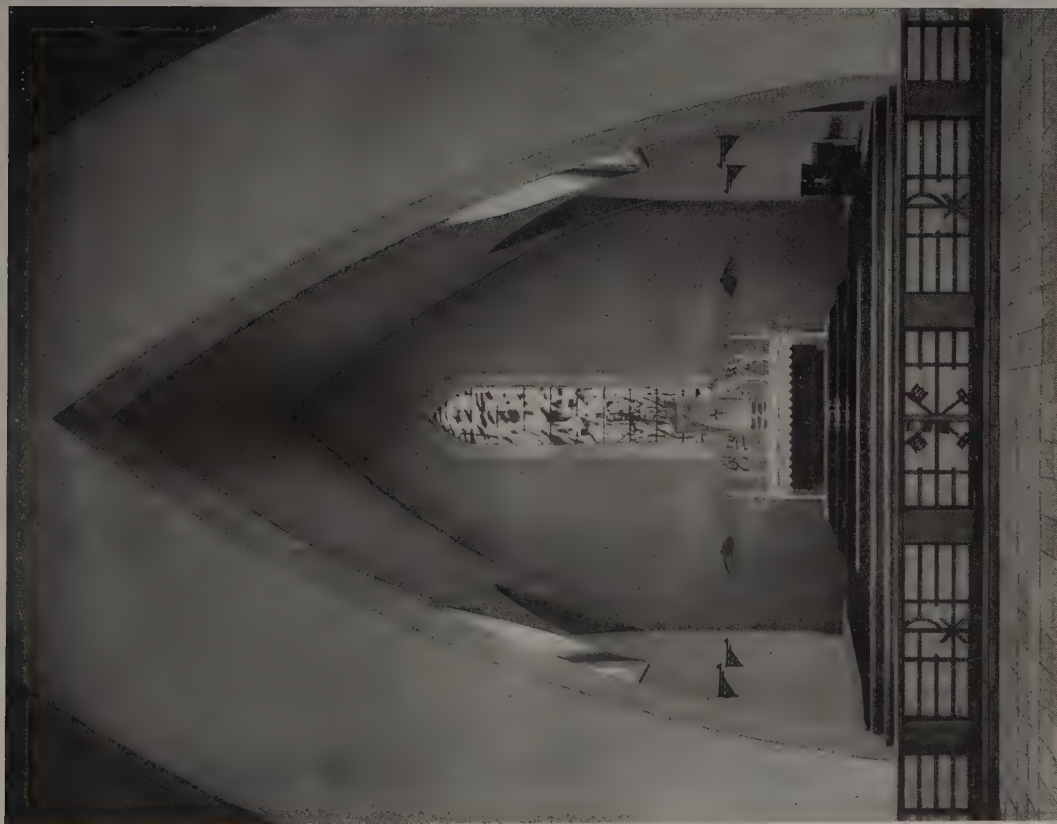
Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg
ALBERT BOSSLET UND KARL LOCHNER: HERZ-JESU-KIRCHE IN LUDWIGSHAFEN
FASSADENANSICHT



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg
INNENRAUM MIT BLICK ZUM CHOR



SEITENALTAR IN DER MARIENKIRCHE IN LUDWIGSHAFEN
 Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg
 ENTWURF: ALBERT BOSSLET



ALBERT BOSSLET UND KARL LOCHNER: MARIENKIRCHE
 IN LUDWIGSHAFEN. BLICK INS PRESBYTERIUM
 Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg



Phot. R. Gundermann, Würzburg

ALBERT BOSSLET: ST. PIUS-KIRCHE IM KRANKENHAUS REGENSBURG: AUSSENANSICHT

schiedenheiten Anlaß zu geben scheinen, — das eine muß man Bosslet zugestehen: er hat in der Meisterung seiner kirchlichen Raumbilder den Ausgleich zwischen den Ewigkeitswerten der Religion und den weltgebundenen Werten des Kultes zu erreichen gesucht. Er ist sich dessen klar, daß er sich beim Kirchenbau verschiedener Mittel, die der neuzeitliche Profanbau für sich als Rechtstitel beanspruchen kann, nicht bedienen darf. Er weiß, daß die Bedürfnisse des Gottesdienstes zwar in ihrem Wesen nicht viel verschieden sind als vor vielen Jahrhunderten, daß aber die Art und Weise, wie der Gottesdienst in den Kulträumen auf uns Menschen von heute einwirkt, doch eine andere ist, als in weit zurückliegenden Zeiten. Wir brauchen heute vor allem Kirchen, in deren Räumen das christliche Volk bei den großen Gottesdiensten an den Sonn- und Feiertagen in erster Linie seinen religiösen Verpflichtungen nachkommen kann, wir brauchen wahre und echte

Pfarrkirchen, in deren Einheitsräumen die gläubige Gemeinde den Blick von allen Seiten und Richtungen frei hat zum Hochaltar mit dem Tabernakel, in deren Hauptschiffen wie in den Seitengängen sich die eucharistischen Prozessionen und sonstige Umzüge entfalten können. Dem schlichten verinnerlichten Geiste mehr stiller gesammelter Religiosität des heute lebenden Christen ist die laute und tönende Art des 17. oder 18. Jahrhunderts, die einstens wohl berechtigt war, fremd geworden; dem muß auch der Raumkünstler mit feinem Takt in gegenwärtiger Zeit Rechnung tragen und nach jeder Seite entgegenkommen. Überall sieht Bosslet den kultischen Mittelpunkt des Raumes. Wir fühlen bei seinen Raumschöpfungen, daß hier eine religiöse Ausdrucks- und Formenwelt uns umgibt, die streng im Geiste sich scheidet vom profanen Saale.

Die Raumlösungen der St. Laurentius-Kirche in Schifferstadt (Abb. S. 337), in St. Joseph-Aschaffenburg (Abb. S. 349 u. 350), in St. Hildegardis in St. Ingbert (Pfalz) (Abb. S. 336), in der Marienkirche zu Ludwigshafen (Abb. S. 341) ähneln einander im Allgemeinsystem. Sie zeigen Eisenbetonkonstruktionspfeiler, auf denen die den Hauptraum überspannenden Gewölbeträger und Dachbinder sitzen. Chor und Hauptschiff sind von hohen Spitzbogengewölben überwölbt, deren Spannung ohne Zweifel eine feierliche Stimmung hervorruft. Auch bausymbolisch sind diese tieferab-



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: HERZ-JESU-KIRCHE IN ASCHAFFENBURG. CHORANSICHT VON AUSSEN

reichenden Spitzbogengewölbe höchst interessant, indem sie den Eindruck erwecken, als ob die Wände gleich flehenden Händen sich betend erheben würden. Mit denkbar einfachen Mitteln sind hohe weihevollte Stimmungen erreicht: Es handelt sich hier überall um Schaffung von Räumen, wo Träger und Getragenes, Stützen und Balken, Wände und Gewölbe die uralten Elemente kirchlicher Baukunst bilden. Und doch welche Mannigfaltigkeit in der Umwertung traditioneller Gebundenheit nach eigenen selbständigen Gedanken und Ideen! Niedrige Seitengänge begleiten das breite Hauptschiff und öffnen sich in malerischen Arkaden gegen den Mittelraum, der in alles überragender Höhe nur um so eindrucksvoller dominiert. Diese Gefühle stürmen auf uns ein beim Betreten von St. Joseph (Abb. S. 349) und St. Hildegard (Abb. S. 336). In letzterer Kirche wird östlich durch einen machtvoll in die Erscheinung tretenden Triumphbogen der Übergang zum vornehmsten Raum des Kircheninnern, nämlich zum Presbyterium, gefunden, an das sich noch weiter östlich das Altarhaus legt. Dasselbe ist an der Östwand von einem einzigen schlank ansteigenden Spitzbogenfenster durchbrochen. Langhaus und Chor von St. Hildegardis sind, was stilistische Lösung betrifft, künstlerisch wirkungsvolle und geistreiche Umwertungen des Kunstgefühls der Gotik in gedankenfreier Durchbildung. Eisenbetonrahmenbinder, welche die Decke tragen und das Gebäude stützen und gegen Sturm und Schwankung schützen, vertreten die Stelle der Strebebögen und Strebepfeiler in der gotischen Stilepoche. Die Strebekonstruktion ist nach innen verlegt. Der Chor ist geheimnisvoll umrahmt durch zwei hintereinander angeordnete Räume, Vorchor oder Presbyterium mit Oratorien und Altarhaus. Der Altar bildet in der Kirche das einzige und das Hauptblickziel. Er wird durch ein gewaltiges als farbiger Hintergrund des Altares



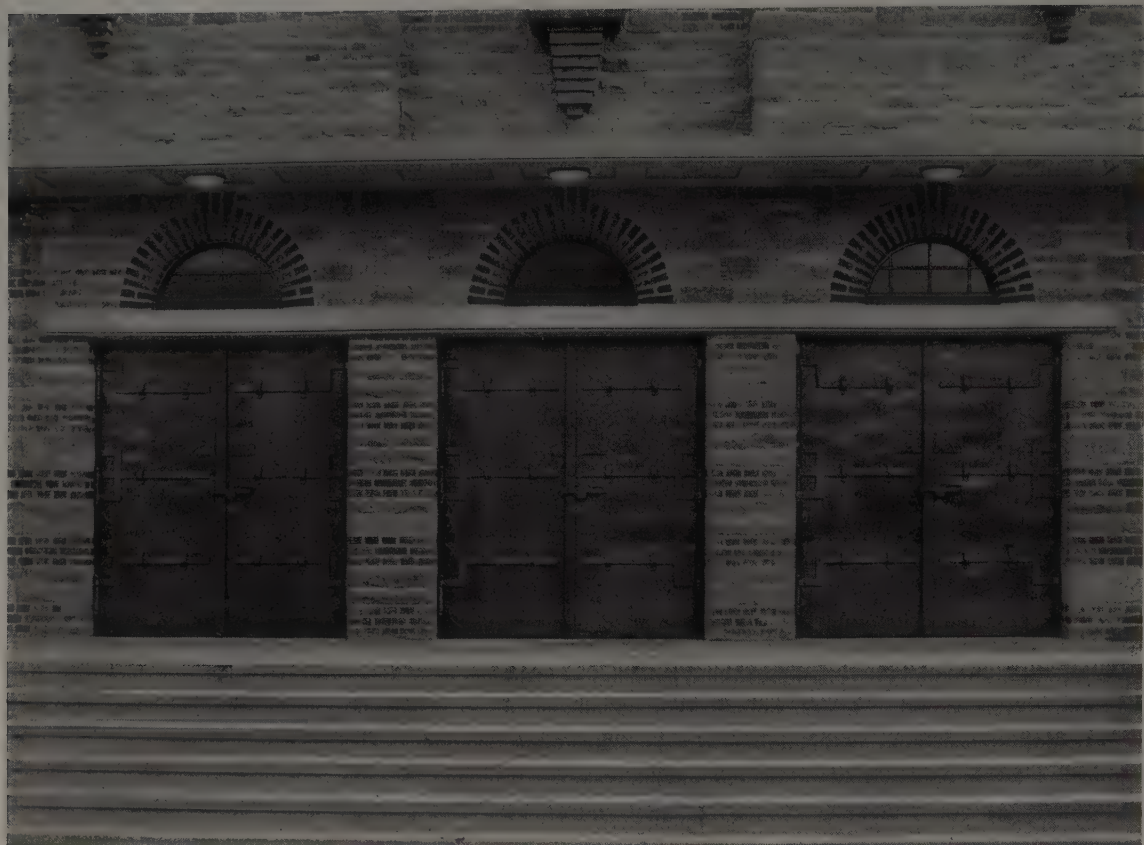
Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: HERZ-JESU-KIRCHE, ASCHAFFENBURG
FASSADENANSICHT



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: HERZ-JESU-KIRCHE, ASCHAFFENBURG
INNENRAUM MIT BLICK ZUM CHOR



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: HERZ-JESU-KIRCHE, ASCHAFFENBURG. EINGANGSPORTALE
AUSFÜHRUNG: JOS. EHEMANN-ASCHAFFENBURG

abschließendes Glasgemälde betont, das dunkelteppichartig gehalten ist. Auch bausymbolisch ist das Innere von St. Hildegardis von ergreifender Wirkung: Die Eisenbetonstreben muten als nach oben ringende Kräfte an; sie deuten an, wie die Arme der hilfsbedürftigen Menschheit nach dem Himmel sich ausstrecken, »Herr, hilf uns, erbarme dich unser«, ein Symbol unserer Zeit in seelischer und materieller Not! Den Raum durchflutet eine äußerst wohltuende Stimmung, die uns ähnlich wie in mittelalterlichen Kirchen in eine eigenartige Welt liturgischen Erlebens führt. In der buntfarbigen Wirkung der Glasmalereien ist jedoch des Guten zuviel getan. Ein »Weniger« wäre hier mehr gewesen. Die Fenster in den niedrigen Seitengängen hätten meines Erachtens besser der buntfarbigen Scheiben entbehrt und Blankverglasung in rheinischem oder Antikglas erhalten. Entschieden wäre es für die Architektur des Innern günstiger gewesen, wenn man hier einen Ruhepunkt in der farbigen Belichtung gefunden hätte, nachdem Chorfenster und die Fenster der Hochwand genügend farbige Reflexe in das Interieur tragen.

In St. Joseph-Aschaffenburg sondert sich einer Muschel gleich aus den in schöner langer Flucht sich hinziehenden Spitzbogengewölben des Langhauses der Chor ab, dessen Gewölbe durch aufgesetzte Rippen in rautenförmigen Feldern eine höchst geschmackvolle Unterteilung vorführt (Abb. S. 349 u. 350). Was aber den Chor und das Innere überhaupt in strahlende Feierlichkeit versetzt, ist das große fünfteilige hauptsächlich in tiefen blauen Tönen gehaltene Glasfenster nach dem Entwurfe von Prof. Felix Baumhauer-München, gefertigt in der Mayerschen Hofkunstanstalt, München (Abb. S. 351).

Das Innere der Kirche St. Maria in Ludwigshafen, das Boslet im Verein mit Karl Lochner schuf, zeigt hohes Mittelschiff und niedrige Seitengänge. Das ganze Tragwerk ist hier in Beton bzw. Eisenbeton ausgerüstet. Bestimmend für den Raum sind die schlanken in steilen Spitzbögen zusammenlaufenden und das Dach stützenden freien



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

HOCHALTAR IN DER HERZ-JESU-KIRCHE, ASCHAFFENBURG
ENTWURF: ALBERT BOSSLET; AUSFÜHRUNG: L. L. BRANDER-REGENSBURG

Rippen. Sie sind unten und oben gelenkig gelagert und übertragen die Dachlast auf die Querrahmenbinder der Seitenschiffe.

Ähnliche Raumwirkung führt St. Laurentius in Schifferstadt (Rheinpfalz) vor Augen (Abb. S. 337). Wiederum hohes Spitzbogengewölbe im Hauptraume mit Spitzbogenarkaden, die abermals durch spitzbogige Durchgänge verbunden sind. Der eingezogene Chor ist gerade geschlossen und wird von einem Spitzbogenfenster in der Altarwand durchbrochen. Der gotische Raumgeist herrscht stark vor, doch stößt man allenthalben auf freie Umwertung. Je nach dem Stand des Besuchers ergeben sich prächtige Raumperspektiven (Abb. S. 335).

In gleicher Weise wie die Raumlösungen der gewölbten Kirchenanlagen ergehen sich auch jene der flachgedeckten Interieurs in beachtenswerten Variationen. Gemeinsam hat diese Gruppe von den Kirchen Boslets freie Großräumigkeit, hervorgerufen durch denkbar einfache Mittel. Dazu kommt überraschende Höhenwirkung. Über das Schiff spannen sich gleichsam schwebend zu großen Ausmaßen sich entfaltend die Holzdecken. Trefflich ist die in ruhiger Flucht von West nach Ost, d. h. von der Orgelempore zum Hauptaltar sich hinziehende Raumdehnung erfaßt, wobei im Mittelpunkt der ganzen Raumschale mit der Bedeutung des Zenits der Chor mit Choraltar steht. Am besten erscheinen die Interieurs der Herz-Jesu-Kirche in Aschaffenburg und der Pius-Kirche in Regensburg. Erstere führt Seitengänge vor, die durch hohe überwölbte kapellenartige Nischen gebildet sind, deren Außenseiten von schlanken hohen Fenstern durchbrochen werden. Die einzelnen Kapellennischen sind untereinander durch niedrige Bogen durchgänge verbunden. Eine monumentale sechsstufige Treppenflucht geleitet zum Chor empor, der von mächtigem Tonnengewölbe überspannt ist und sich beiderseits in luftige Räume öffnet (Abb. S. 345).

Von noch eigenartigerer Raumgestaltung ist die Regensburger Pius-Kirche (vgl. Kunstdrucktafel). Die Schwierigkeit der zu bewältigenden vielseitigen Aufgabe, welche die auf die außerordentlichen Verhältnisse bezugnehmenden Benützungsforderungen stellen, hat Veranlassung gegeben, die Begabung des Architekten ganz besonders in Atem zu halten. Die Kirche muß den Kranken dienen, muß das Pflegepersonal aufnehmen, muß aber auch für die Gläubigen der nächsten Umgebung Gotteshaus sein. Da Barmherzige Brüder das Krankenhaus leiten, ist für Schaffung eines umfangreichen Chores Sorge zu tragen. Der Baukünstler hat hier wieder einmal zu dem altbewährten von den Jesuiten so beliebten System der Emporkirche gegriffen, welche das Hauptschiff begleitet. Man sieht, welch malerisches Leben mit einem Schlage in die Kirchenräume bei der Wahl von Emporenanlagen kommt. Gegenüber all den bisher betrachteten Kirchen tritt hier eine höchst stimmungsvolle Unterbrechung in der Lösung des Raumbildes zutage. Boßlet hat es verstanden, bei großer Schlichtheit in der formalen Durchbildung Größe der Raumwirkung, ja Monumentalität zu erzielen. Wie bei allen ganz besonders gelungenen Räumschöpfungen täuscht der Eindruck der Raumentfaltung über die tatsächliche Raumgröße hinweg.

In der Bonifatius-Kirche in Ludwigshafen, ein gemeinsames Werk Albert Boßlets und Karl Lochners, begegnet weit ruhigere Durchbildung des Innern (Abb. S. 339). Über schönen rundbogigen Arkaden eine stark betonte Hochwand im Hauptschiff mit hochgelegenen Fenstern nach Art der alten romanischen Basiliken. Es ist aber meines Erachtens eine Frage, ob die Lösung des Chores organisch dazu stimmt, und ob nicht der gerade Sturz des sog. Triumphbogens und die langen schmalen Fensterschlitze im Chor eine etwas fremde Wirkung gegenüber der ruhigen und etwas archaischen Stimmung des Kirchenschiffes hervorrufen.

Eine geradezu verblüffende Einheitswirkung, wohl erzeugt durch selten einheitlich durchgeführtes Belegungssystem der Hochwände des Langhauses wie der hohen Chorsapside, weist die Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen auf, die schon oben als gemeinsame Schöpfung von Boßlet und Lochner erwähnt worden ist (Abb. S. 340). Hohe und weite Räumlichkeit. Über elf ziemlich flachen Pfeilern beiderseits schwebt eine Tonne. Das Empfinden lichter weiter Sprengung herrscht im Raume.

So liefern die in der neuesten Zeit entstandenen Kirchenbauten Boßlets und Lochners, die wir hier betrachtet haben, den Beweis, daß in formaler Durchbildung der Kultbau der Gegenwart weitgehende Freiheit zuläßt, jene Freiheit, die im Laufe der christlichen Jahrhunderte in der kirchlichen Kunst immer geherrscht hat. Die Kirchenschöpfungen zeigen aber auch in ihrer Außenerscheinung, in der architektonischen Lösung ihrer Räume und in der Raumausstattung, wie die Befolgung der aus Liturgie und Ritus quellenden Forderungen, wie die Ehrfurcht vor kirchlicher Tradition niemals der künstlerischen Gestaltungskraft hemmend sind, vielmehr ihr fördernd entgegenkommen, ja eine unerschöpfliche Fundgrube für die Künstlerwelt bieten.

THEO BURLAGES KAUFMANNNS-GEDÄCHTNISKIRCHE IN LEIPZIG-CONNEWITZ

Von GEORG LILL

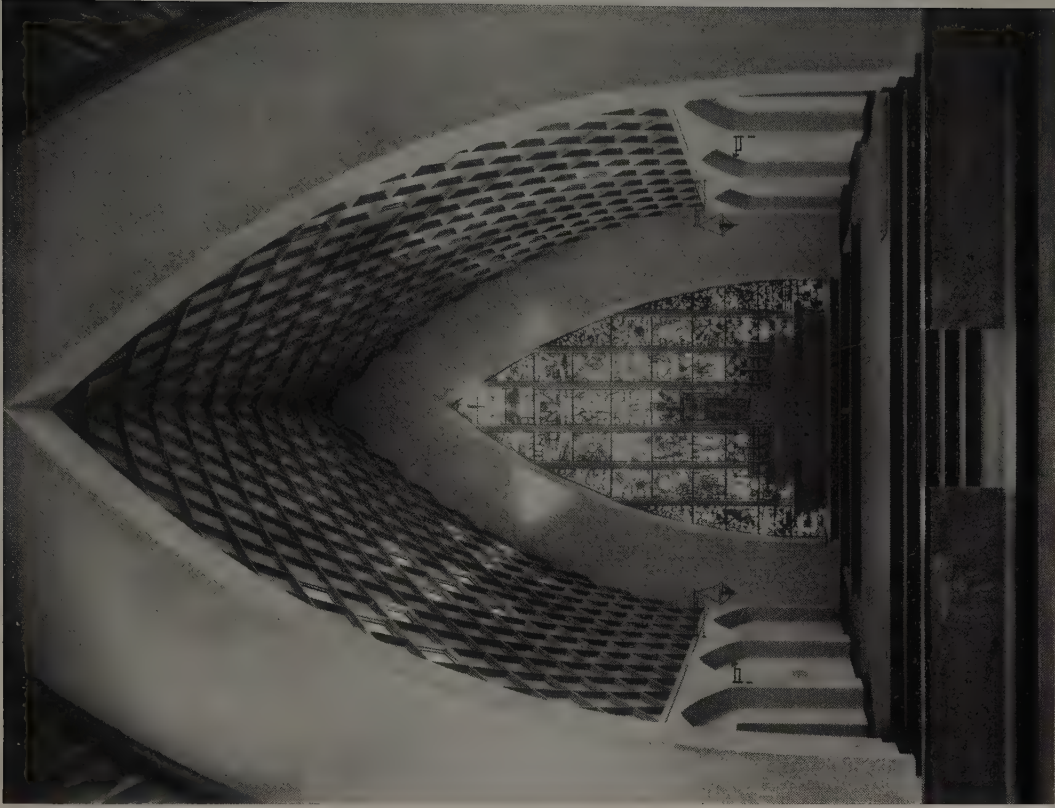
Eines hat die im Januar 1930 neugeweihte Kirche von Leipzig-Connewitz vor allen neuen Kirchen der letzten Jahre — ausgenommen vielleicht die Frauen-Friedenskirche in Frankfurt a. M. — voraus: sie ist am Tage der Einweihung nicht nur im Rohbau, sondern dank des Opfermutes des Verbandes Kath. Kaufmännischer Vereinigungen Deutschlands (K.K.V.) auch in ihrer gesamten Innenausstattung völlig fertig. Um so leichter läßt sich deshalb — auch mit überzeugender Wirkung für den Kunstlaien, der die Schönheit eines Raumes an sich nur in den seltensten Fällen begreift —, der künstlerische Wert des Baues nach Form und Geist feststellen.

Einem Doppelzwecke soll der Bau dienen: einmal als Gotteshaus für eine mittlere Diasporagemeinde, ungefähr 900 Steh- und Sitzplätze, zum zweiten als Denkmal für



Phot. R. Gundermann, Würzburg

ALBERT BOSSLET: ST.-PIUS-KIRCHE IM KRANKENHAUS DER BARMHERZIGEN BRÜDER ZU REGENSBURG
GLASFENSTER UND WANDGEMÄLDE VON FELIX BAUMHAUER



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

PRESBYTERIUM



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT. BOSSLET: ST. JOSEPHS-KIRCHE, ASCHAFFENBURG

CHORANSICHT VON AUSSEN



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: ST. JOSEPHS-KIRCHE ASCHAFFENBURG
INNENRAUM MIT BLICK ZUR EMPORE



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: ST. JOSEPHS-KIRCHE, ASCHAFFENBURG: HOCHALTAR

GLASFENSTER: FELIX BAUMHAUER

AUSFÜHRUNG: MAYERSCHE HOFKUNSTANSTALT-MÜNCHEN

1500 Gefallene des K.K.V¹). Der Architekt Theo Burlage-Osnabrück hat aus diesem Grunde die Kirche im Äußern wie im Innern als Mal gestaltet, im Äußern wesentlich im Sinne des Denkmals, des Monuments, im Innern mehr in der geistigen Verbindung einer doppelt bedeutungsvollen Opferidee: des ewig unveränderlichen Meßopfers und der Gedächtnishalle der Kriegsoffer.

Um dem Äußern das Kennzeichen des Males charakteristisch und sinnenfällig aufzuprägen, hat er die Form eines Rundbaues gewählt — nicht als einziger unter den vielen Wettbewerbern um die Ausführung, aber sicher als der klarste und folgerichtigste (Abb. S. 353). Damit hat er am konsequentesten unter den modernen Kirchenbauern eine neuzeitliche Rundkirche geschaffen. Im allgemeinen hat sich ja die Longitudinalkirche im westeuropäischen Kirchenbau durchgesetzt. Deshalb mag manchem traditionell zu sehr Gebundenen die Rundform als unkirchlich und ungewöhnlich erscheinen. In den orientalischen christlichen Kirchen war dagegen schon vor und erst recht seit dem genialen Bau der Hagia Sophia in Konstantinopel die Rundkirche zu einer wundervollen Blüte gediehen. Auch in Westeuropa war sie in den romanischen Burgkapellen, in einzelnen gotischen Anlagen (Ettal), von neuem in Renaissance- und Barockbauten kleinerer Kirchen zur Geltung gekommen, nach dem das Streben von Bramante und Michelangelo nach einer dominierenden Zentralanlage gescheitert war. Wer etwa einen deutschen Vorläufer für unsere neue Leipziger Kirche sucht, wird eine in der Gesamtgestaltung überraschende ähnliche Anlage in der Burgkapelle auf der Marienburg zu Würzburg finden, einem Bau wohl der Karolingerzeit, der in der romanischen und Renaissancezeit verändert wurde. Also innerhalb der Traditionslinie des christlichen Kirchenbaues liegt auch eine Rundkirche und ist an sich nicht verwerflich. Bei dieser Neuschöpfung spricht tatsächlich für jeden Empfindsamen das Memorienhafte der Rundanlage mit. Woran dieser Eindruck für uns hängt — man kann ihn von spätgriechischen Mausoleen, über römische Grabanlagen (etwa das der Cäcilia Metella) zu den Memorientempeln der frühchristlichen Zeit bis zu den romanischen Karnern (Beinhäusern) verfolgen — ist schwer zu sagen: ist es nur überlieferte Bindung oder hat diese ragende und doch wieder lagernde Rundform für uns einen geheimnisvollen, unveränderlichen ästhetischen Wert? Auch bei der Schöpfung Burlages tritt nach meiner Überzeugung der mahnende gedächtnisartige Charakter der Rundform dem naiven Beschauer sofort greifbar entgegen.

Trotz der eigentlich nicht großen Anlage der Kirche hat der Architekt die monumentale Wirkung und damit den Größeneindruck durch die geschickte Steigerung der Bauteile in ihren Verhältnissen wesentlich verstärkt. Um die flache Trommel legt er einen nur ein Drittel hohen Umgang. Dagegen ist die Stirnwand des Eingangs bis zur Trommelhöhe emporgezogen, die drei Eingänge sind nicht sehr hoch, dagegen wieder gewaltig das Rundfenster darüber (Abb. S. 353). Der Turm wird um das Doppelte der Trommel erhöht auf 26 Meter. Alle kleinlichen Öffnungen sind vermieden, nur die schmale Linie der Oberlichter läuft wie eine Verstärkung des Dachkranzes um den Umgang (sehr interessant, wie hier der Architekt von seinem ersten Entwurf abweicht, der hier Rundfensterchen vorsah, die jedoch kleinlich gewirkt hätten). Um die massige Wirkung der Körper nicht zu stören, wird auf steigende Dächer verzichtet, auch das Pultdach des Umganges möglichst flach gehalten. Dafür wird durch den derben, aber wuchtigen Rauhverputz, durch die Klinkerfassungen der Türen, des Rundfensters, der Dachgesimse (in geschmackvoller sachlicher Gliederung) sowie einzelner rechteckiger dekorativer Felder am Turm der Eindruck des Äußern in seiner Kraft noch verstärkt.

Die Gefahr eines derartigen, mit einfachsten Mitteln, rein planig hergestellten Rundkörpers, der ganz auf dekorative Details verzichtet (auch schon wegen der größeren Unkosten verzichten mußte), liegt in einem gewissen optischen Gleiten für das Auge. Dem stellen sich die scharf akzentuierten Fixpunkte entgegen: die mächtige rechteckige Portalwand (die der Architekt mit richtigem Takt gegenüber dem ersten Entwurf breiter genommen, wodurch sie lagernder wurde), dem asymmetrisch angeordneten mächtigen gedrungenen Turm (Abb. S. 354) und dem sehr reizvoll angeordneten Treppentürmchen auf der anderen Seite des Altarchores (Abb. S. 354). Durch diese drei Baukörper entstehen sehr vorteilhafte Ausschnitte aus dem Rundkörper, die ausgezeichnete Überschneidungen

¹) Vgl. Georg Lill, Kirchenwettbewerb Leipzig-Connewitz in »Die christliche Kunst«, XXV (1928/29) S. 364 ff.



THEO BURLAGE: KAUFMANNNS-GEDÄCHTNISKIRCHE ST. BONIFATIUS, LEIPZIG-CONNEWITZ
FASSADENANSICHT



THEO BURLAGE: ST.-BONIFATIUS-KIRCHE IN LEIPZIG-CONNEWITZ
RÜCKANSICHT MIT EMPONENTÜRMCHEN



THEO BURLAGE: ST.-BONIFATIUS-KIRCHE IN LEIPZIG-CONNEWITZ
RÜCKANSICHT MIT TURM



THEO BURLAGE: ST.-BONIFATIUS-KIRCHE IN LEIPZIG-CONNEWITZ
 TAUFSTEIN AUS KLINKERZIEGEL



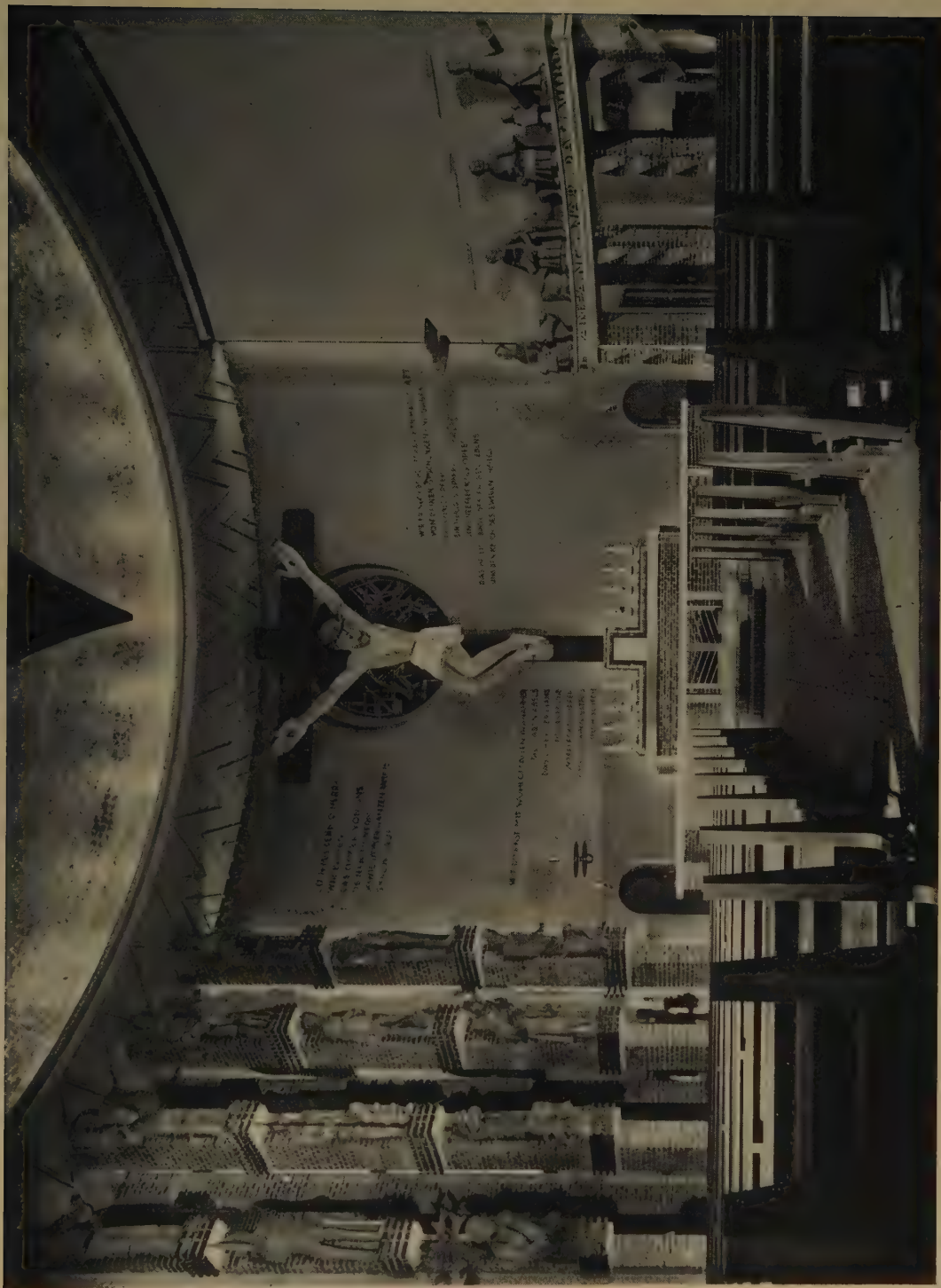
THEO BURLAGE: KRIEGERGEDÄCHTNISHALLE
 FIGUR VON A. BURGESS UND W. D. STEIN-FRANKFURT A. M.
 GLASFENSTER VON THEO M. LANDMANN-OSNABRÜCK

bieten, ohne nur malerische Stimmungseffekte zu suchen. Außerdem ist einer gewissen Eintönigkeit vorgebeugt, weil drei völlig verschiedene Ansichten am Außenbau vorhanden sind, die aber immer von der Zentraltrommel in ihrer Eigenart bestimmt werden. Auch die Aufschlitzung der nicht angebauten Turmseite, die im Inneren durch das mächtige Glasfenster begründet ist, trägt zu einer konstruktiv geistvollen Bereicherung des Turmkubus bei.

Und nun zum Innern! Nicht ohne Grund hat der katholische Kirchenbau sich etwas ablehnend gegen die Rundanlage verhalten, weil die liturgische Idee auf einen Blickpunkt am Ende einer Linie: den eucharistischen Opferaltar hinzielt, nicht auf radiale Anordnung aus einem Mittelpunkt heraus, wie er eher einem Götterbilde entsprechen würde. Dazu kommt noch die optische Erscheinung des Rotierens eines Rundraumes gegenüber der sicheren sakralen Ruhe eines Längsraumes. Auch die gläserne Kühle einer Oberlichtbeleuchtung, wie sie in gewissen klassizistischen Kirchen (Darmstadt, Karlsruhe) so unkatholisch und unmystisch in Erscheinung tritt, bleibt zu fürchten. Burlage hat diese Schwierigkeit glänzend überwunden. So gut wie dem Äußern hat er auch dem Innern einen festen Halt gegeben, einmal dadurch, daß er links neben dem Altar die dreiteilige, in vier Geschossen emporsteigende vertikal aufsteigende Pfeilerhalle sich öffnen läßt, der auf der anderen rechten Seite die bewußt horizontale, in einem Geschoß sich öffnende Taufkapelle entspricht (vgl. Kunstdrucktafel). Zwischen ihnen ist die etwas zurückgerückte Altarwand ausgezeichnet festgespannt und verankert. Wird hier nach vorn der Blick auf den Altar zu konzentrierend geleitet, so dehnt sich nach rückwärts der Raum aus, indem auf beiden Seiten sich, nur durch schmale Pfeiler getrennt, die Seitenkapellen in den Umgängen mit Altar und Stationen öffnen. Eine latente Longitudinalgliederung ist demnach vorhanden, ohne die Geschlossenheit des Rundraumes aufzuheben. Konsequenter ordnen sich dieser Auffassung die Lichtquellen ein: Der Blickpunkt zum Altar wird durch das Rundfenster in der Altarwand verstärkt, während das große Rundfenster im Giebeleingang zur Erhellung dient ebenso wie das geschickt durch Prismengläser geführte Licht aus den schmalen und hoch sitzenden Horizontalöffnungen in den Seitenkapellen. Die Fenster in der Ehrenhalle und der Taufkapelle haben von Anfang an nur den Zweck der mystischen Verklärung.

Sehr schwierig war die Frage der farbigen Behandlung der Wandflächen, wollte man nicht die Raumwirkung aufheben. Der Hauptraum ist bayrischblau gehalten, die Altarwand ockergelb, das mit Rot gemischt ist. Durch diesen Farbenunterschied wird der Altarraum in seiner festlicheren Stimmung von dem dumpferen und dadurch zurücktretenden Laienraum klar geschieden. Das hölzerne, flach vortretende Gesims ist dunkelblau mit grünem Rand, während die Flachkuppel mit geschlagenem Gold bedeckt ist, das ein mosaikartiges Hervortreten der Ziegelsteine in sehr guter Variation zuläßt. Die Steigerung von dem dunklen Wandton zu dem festlichen Klang der Decke und dann wieder zu dem wärmeren Ockergelb der Altarwand, ausklingend in dem kühleren Grün der Seitenkapellen und dem satten warmen Rot des Ziegelbodens, bringt eine sehr starke Stimmung in den Raum.

War der Raum durch seine Durchblicke und seine Farbgebung auf eine starke Stimmung bewußt eingestellt, so konnte diese Stimmung nur folgerichtig zu Ende geführt werden, wenn dem Architekten in der Innenausstattung ebenso starke Künstler zur Verfügung standen; welche die Idee der Opferkirche nun auch ihrerseits klar und überzeugend, doch monumental und in tektonischer Einordnung weiterführten. In Bildhauerei und Glasmalerei ist dies auch restlos gelungen. Über den einfach in Klinker mit wenigen Goldbändern aufgemauerten Altar, der von einer ebensolchen Kommunionbank eingefast wird, erhebt sich nichts als ein riesiges Kruzifix, ohne Assistenzfiguren, ohne Umrahmung oder Gehäuse. Der schwarze Stamm ist verspannt zwischen Decke und Mensa vor dem Rundfenster. Überwältigend groß (über 6 m) hängt daran der Leichnam Christi, schwer lastend, ohne Verschönerung, ohne allzu viele anatomische Details. Die Knie stoßen eckig hinaus in den Raum, Hände und Füße sind flach an den Stamm geschlagen, der Kopf, ernst, schwer gequält, jedoch nicht verzerrt, sinkt sterbend auf die Schulter. Der Christus patiens in seiner ganzen Golgathagröße, anklagend und vorbildlich zugleich. Gewiß erschütternd; manchen vielleicht erschreckend, aber gerade bei längerem Betrachten von einer tief innerlichen Erhabenheit und Größe, ein Symbol, das man nicht leicht wieder vergessen wird. Hinter dem Kruzifix leuchtet in splitterigen Scheiben das Rundfenster in roten und blauen Lichtern, absichtlich ohne Figuren, da es ja nur als Aureole wirken soll.



THEO BURLAGE: KAUFMANN'S-GEDÄCHTNISKIRCHE ST. BONIFATIUS, LEIPZIG—CONNIEWITZ
BLICK ZUM HOCHALTAR. PLASTIKEN VON ALB. BURGESS UND W. D. STEIN

Links vom Altar stehen an vierkantigen schmalen hohen Pfeilern aus Ziegeln auf Klinkersockeln in drei Etagen die Ehrenwächter der Gedächtnishalle (Abb. S. 359). Unten die vier Vorbilder des Meßopfers: Abel, Abraham, eiserne Schlange, Melchisedech; die vier heiligen Krieger: Sebastian, Mauritius, Georg, Viktor, und die vier Heiligen, die für unsere deutschen Kaufleute Vorbild sein sollen: Canisius, Albertus Magnus, Franziskus, Homobonus. In gebrannter Terrakotta von Rauchgrau bis ins Hellrot spielend, stehen sie in eiserner Wacht, statuarisch, den Pfeilern ein- und untergeordnet da, nicht sentimental gefühlsselig im einzelnen ausgedeutet, sondern in einer großen liturgisch-monumentalen Auffassung. Durch die beiden mittleren Pfeiler leuchtet das schmale, riesenhaft hohe Fenster; von dem grün-gelben, düsteren Ton der Trauernden schwingt sich das Licht zu blau-grünen Lichtern der den toten Soldaten tragenden Engel empor, um dann in immer stärkerem Rubin über den Pelikan zu den heiligen Märtyrern schließlich in der riesengroßen Madonna auszuklingen. Ein unerhörtes Blitzen und Singen von Farben, ein wundervolles Linienspiel zeichnet dieses Fenster aus, zu dessen Füßen glatt auf dem Boden die riesige Terrakottafigur des »Toten Soldaten« liegt, die achtzehn schmiedeeiserne Leuchter umsäumen (Abb. S. 355). Immer wieder gleitet das Auge von der dunklen Masse des Liegenden zu den emporreißenden Farben des Fensters, von der engen Grundfläche zu der gewaltigen Höhe des Gedächtnisturmes, der im Inneren noch einmal um das Doppelte der Kirchenhalle emporschießt. Und in dieser Spannung von Enge und Weite, von Dumpfem und Leuchtendem, von Trauer und Jubel schließt sich das Ahnen um Vergehen und Sein, um Tod und Leben, um Vergänglichkeit und Ewigkeit. Wirklich eine christliche Gedächtnishalle, eine Opfer- und Einkehrstelle!

Auf der rechten Seite des Altares öffnet sich auf gedrehten Klinkerziegelpfeilern die Taufkapelle, in der auch in einfacher, ruhig schöner kubischer Form aus Klinkerziegeln der Taufstein steht (Abb. S. 354). Auf dem Architrav über den Pfeilern sitzen die vier Evangelisten, auch in Terrakotta. Feste männliche Gestalten, die in Blick und Körperdrehung teils zum Altar, teils zur Kanzel hinüberleiten (vgl. Kunstdrucktafel). Auch an ihnen ist die monumental-tektionische Eingliederung in den Raum restlos zu loben. Nicht um dekorative Zugaben, zufällig hingestellte Heilige auf Konsolen, wie sie in unseren Kirchen meistens herumstehen, sondern um künstlerisch wie geistig vorzüglich eingefügte, notwendige Glieder handelt es sich hier. In der Taufkapelle wäre noch das schmale, dumpf blau-grüne Fenster mit drei Taufszenen zu nennen, das wesentlich für die Stimmung des Raumes ist.

In den Seitenkapellen stehen auf den Nebenaltären ein statuarisch fester Bonifatius und eine kniende Mutter Gottes mit Kind, beide wieder aus Terrakotta, auch sie ohne Beigabe einfach auf die Mensa in frühmittelalterlicher Auffassung gestellt, für viele vielleicht ungewohnt, aber von einer absolut ehrlichen Innerlichkeit. Mißglückt ist leider der farbige Kreuzweg in den beiden Seitenkapellen, der weder farbige noch kompositionell der monumentalen Anlage der Kirche entspricht. Weniger gelungen ist auch das Rundfenster in der Eingangswand, das nachträglich nicht zu seinen Gunsten verändert wurde. Dagegen darf man sich die Namen der Bildhauer: Albert Burges und Wolf-Dietrich Stein in Frankfurt a. M. und des Glasmalers Theo M. Landmann in Osnabrück merken. Es sind verheißungsvolle junge Künstler.

Zur Kirche selbst ist zum Schlusse zusammenfassend zu sagen: Unter den neuzeitlichen Kirchen nimmt sie ohne Zweifel einen besonderen Platz ein; sie gehört mit unter das Beste, Interessanteste und Geistvollste, was in den letzten zehn Jahren entstanden. Konsequent ist sie neuzeitlich einerseits im Weglassen alles unnötig Dekorativen, nur Malerisch-Stimmungsvollen, stilmäßig Gebundenen, andererseits in der Betonung des Kubisch-Klaren, Materialgerechten, Monumentalen. In der Sachlichkeit geht sie nicht soweit, daß sie nicht die Vorzüge von reichem Licht- und Schattenwechsel, von Durchblicken, auch von einem gewissen Pathos schätzt. Insofern gehört sie dem romantischen Zweig des neuzeitlichen Baustils an, darf sogar als ein programmatisches Zeugnis dieser Richtung angesprochen werden. Damit steht sie einer allzu wahllosen Herübernahme profaner Industriearchitektur grundsätzlich entgegen und zeigt innerlich starke traditionelle (allerdings keine imitatorische) Bindungen. Die sakrale Schönheit des Baues ist einwandfrei, wie auch der hochwürdigste Herr Bischof Dr. Christian Schreiber ihre katholische Prägung mit Recht hervorgehoben hat. In der Innenausstattung kommt die neuzeitliche Idee einer monumental-tektionischen Einheitslösung besonders klar zum

Ausdruck, aber auch der wirklich liturgisch-kirchliche Grundgedanke des Architekten, der nur aus innerem Erleben einen solchen eindrucksvollen, künstlerisch persönlichen und doch kirchlich empfundenen Raum schaffen konnte.

Aus diesem Grunde darf man nur seiner restlosen Genugtuung Ausdruck verleihen, daß eine deutsche christlich-katholische Organisation in Wiederaufnahme bester mittelalterlicher Zunfttradition den religiösen wie kulturellen Willen hatte, eine Kirche im Sinne ihrer Zeit zu schaffen, die Glauben und schöpferisches Können der Gegenwart auch noch der Zukunft künden wird.

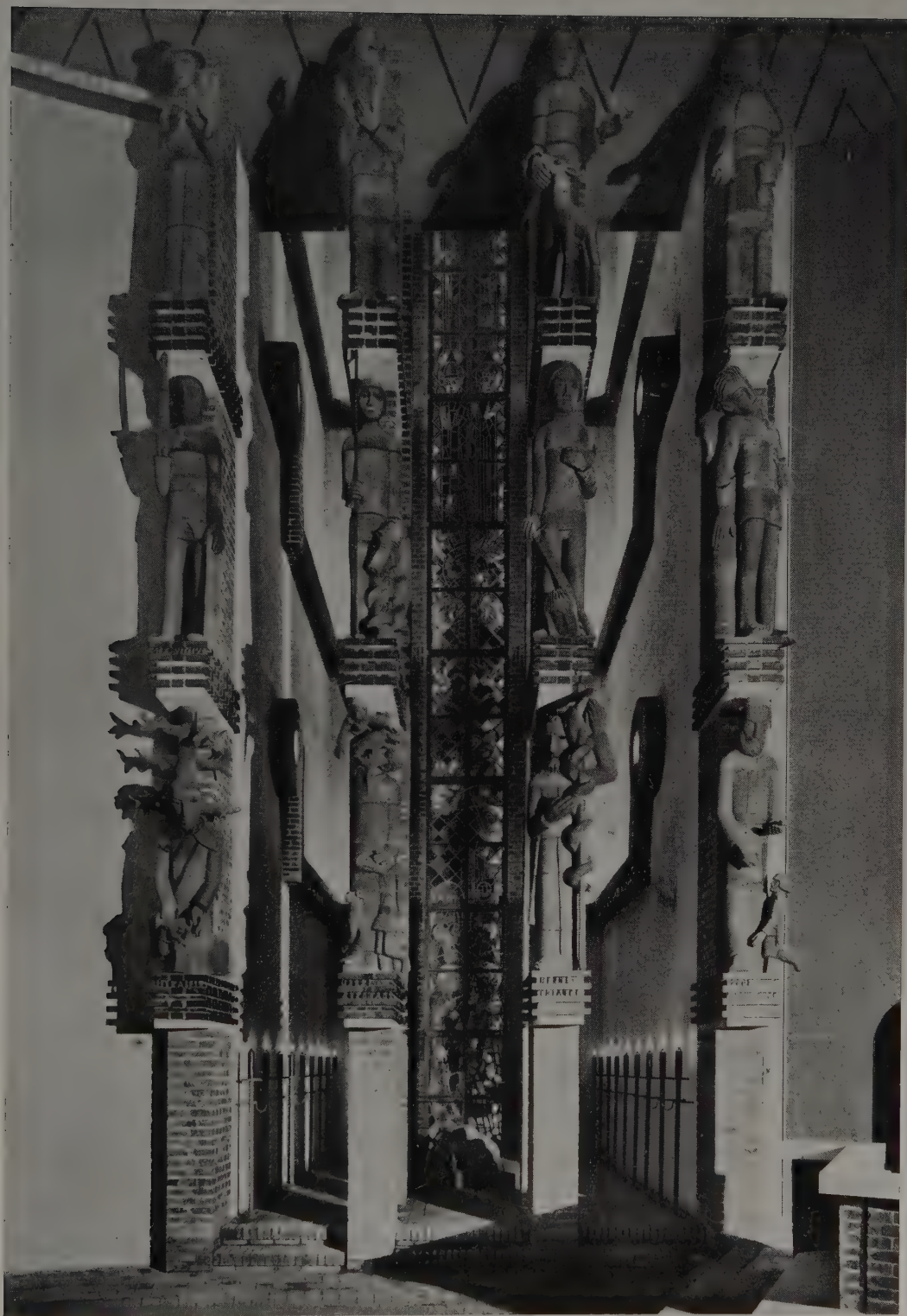
ZU HANS HERKOMMERS ENTWICKLUNGSGANG

Von JULIUS BAUM

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gab es keinen Gegensatz zwischen kirchlicher und profaner Kunst, gab es nur in Ausnahmefällen Kunstwerke, in denen der individualistische Charakter sich über das Gemeinsame erhob. Wie hoch auch immer der Architekt oder der Künstler, dem die Ausstattung des Innenraumes zufiel, stehen mochte, irgendwie ruhte sein Schaffen in der Allgemeinentwicklung. Man muß nur an eine der großen Klosteranlagen des Mittelalters oder des Barocks denken, die zugleich kirchliche und profane Bauten sind, um sich diese Geschlossenheit der Wirkung und Verbundenheit mit dem Allgemeinen in das Gedächtnis zurückzurufen. Im 19. Jahrhundert ist diese große Entwicklung abgebrochen; das Band zwischen kirchlicher und profaner Kunst zerriß und der Künstler verlor seinen natürlichen Boden. Dies macht die hohen Kunstwerke des 19. Jahrhunderts so isoliert und individualistisch. Auch die allergrößten Werke der Malerei sind *l'art pour l'art*; sie mögen an sich von Wert sein, es fehlt ihnen doch die Beziehung zu einem Ganzen. Wenn ein Maler von Rang in die Lage kam, kirchliche Bilder zu malen, war er hilflos, wie etwa Delacroix in S. Sulpice oder Thoma in Heidelberg. Und wie der große Maler bei kirchlichen Aufträgen versagte, weil ihm das Gefühl für das Zusammengewachsensein von Malerei und Architektur fehlte, so versagte auch der Architekt im Gestalten der Beziehung zwischen dem Kirchenbau und seiner Umgebung. Man denke nur etwa daran, wie die gut eingebauten mittelalterlichen Kirchen, wie der Kölner Dom und das Ulmer Münster, gewaltsam ihrer Beziehung zur Umgebung beraubt wurden und wie hilflos man Neubauten hinstellte.

Die neue Baukunst hatte in Profanbauten schon lange verheißungsvoll eingesetzt, als der Kirchenbau noch immer zurückblieb. Den Männern, die es gewagt haben, zuerst dem Kirchenbau wieder seine Stellung zu geben, die er bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte, gebührt unsere höchste Anerkennung. In Schwaben hat in dieser Hinsicht keiner so viel geleistet, als Hans Herkommer in Stuttgart¹⁾. Seine Entwicklung war schwierig, wie die aller kirchlichen Baumeister des jüngeren Geschlechtes. Er hat sich von denselben schlechten Traditionen frei machen müssen, wie unsere heutigen Kirchenmaler; und es gibt heute noch nicht wenige Vertreter der älteren Auffassung, die zu den Schöpfungen Herkommers noch keine Beziehungen gewonnen haben. Dies darf die berufenen Hüter der Kunst nicht daran irre werden lassen, daß der gesunde und heilsame Weg nur der von Herkommer und seinen Genossen, wie Michael Kurz in Augsburg, Dominikus Böhm und wenigen anderen beschrittene ist. Die Kirchenkunst wächst aus demselben Gefühl heraus, wie die Profankunst. Zwischen Glauben und Kunstgefühl ist kein Gegensatz; christliches Erleben muß nicht mit künstlerischer Rückständigkeit verbunden sein. Die Architekten, die heute voll Tatkraft die Entwicklung der Kirchenbaukunst zu den gleichen Zielen führen, die von der Profanbaukunst schon seit längerer Zeit erreicht sind, leisten damit nicht nur der Kunst, sondern auch dem kirchlichen Leben einen wertvollen Dienst,

¹⁾ Über Hans Herkommer hat unsere Zeitschrift bisher folgendes mit vielen Abbildungen gebracht: Jahrg. XXI (1924/25), S. 193 ff., 207 ff. (Konkurrenzen Ludwigshafen); XXII (1925/26), S. 255 f. (Konkurrenz Bonifatiuskirche, Frankfurt a. M.); XXIV (1927/28), S. 69 (Augustinuskirche, Heilbronn); ebd. S. 305 ff. (Konkurrenz Frauenfriedenskirche, Frankfurt a. M.); XXV (1928/29), S. 136 ff. (Ratingen, Ulm); 358 ff. (Konkurrenz Mainz); S. 370, S. 376 ff. (Ratingen). Eine ausführliche Monographie von Werner Hegemann (Verlag Friedrich Ernst Hübsch, Berlin) ist 1929 erschienen. (Vgl. die Besprechung Jahrg. XXV, S. 381.)



THEO BURLAGE: ST-BONIFATIUS-KIRCHE IN LEIPZIG-CONNEWITZ
 EINGANGSPORTAL ZUR KRIEGERGEDÄCHTNISHALLE
 TONFIGUREN VON A. BURGESS UND W. D. STEIN-FRANKFURT A. M.
 GLASFENSTER VON THEO M. LANDMANN-OSNABRÜCK



HANS HERKOMMER: FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M. FASSADENANSICHT

indem sie zeigen, wie, gleichwie in der Vergangenheit, auch heute wieder die Kirche mit der allgemeinen geistigen Entwicklung gleichen Schritt hält.

Herkommer ist zu dem heutigen Stand seiner Entwicklung nicht ohne eine gewaltige Selbsterziehung gekommen. Betrachtet man seine ersten Bauten, wie die Kirche in Straßdorf bei Schwäbisch-Gmünd aus dem Jahre 1913 oder die Kirche in Wißgoldingen von 1919, so ist die Verbundenheit mit der alten Tradition noch sehr deutlich. Ja, selbst die erst 1923 vollendete St.-Michaels-Kirche in Saarbrücken mit ihrem riesigen Tonnengewölbe ist noch nicht ganz frei von unnötigen Stilerinnerungen an Renaissancebaukunst. Von da an aber geht seine Entwicklung mit großer Folgerichtigkeit vorwärts. Waren in Saarbrücken schon Einzelheiten, wie Stützen und vor allem auch Einrichtungsgegenstände, von dem Erleben der Gegenwart erfüllt, so zeigen die folgenden Bauten eine nahezu vollständige Abstreifung von aller Konvention, wie sie bis vor wenigen Jahren im Kirchenbau für notwendig erachtet wurde. Dies gilt nicht nur für den Stil, der sich auf einige ganz große Formen beschränkt, für das Inbeziehungsetzen von Innen und



Phot. Dr. P. Wolff, Frankfurt a. M.

HANS HERKOMMER: FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M.
INNENRAUM MIT BLICK ZUM CHOR
WANDMOSAIKEN VON JOSEF EBERZ-MÜNCHEN



Phot. Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.

HANS HERKOMMER: FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M.

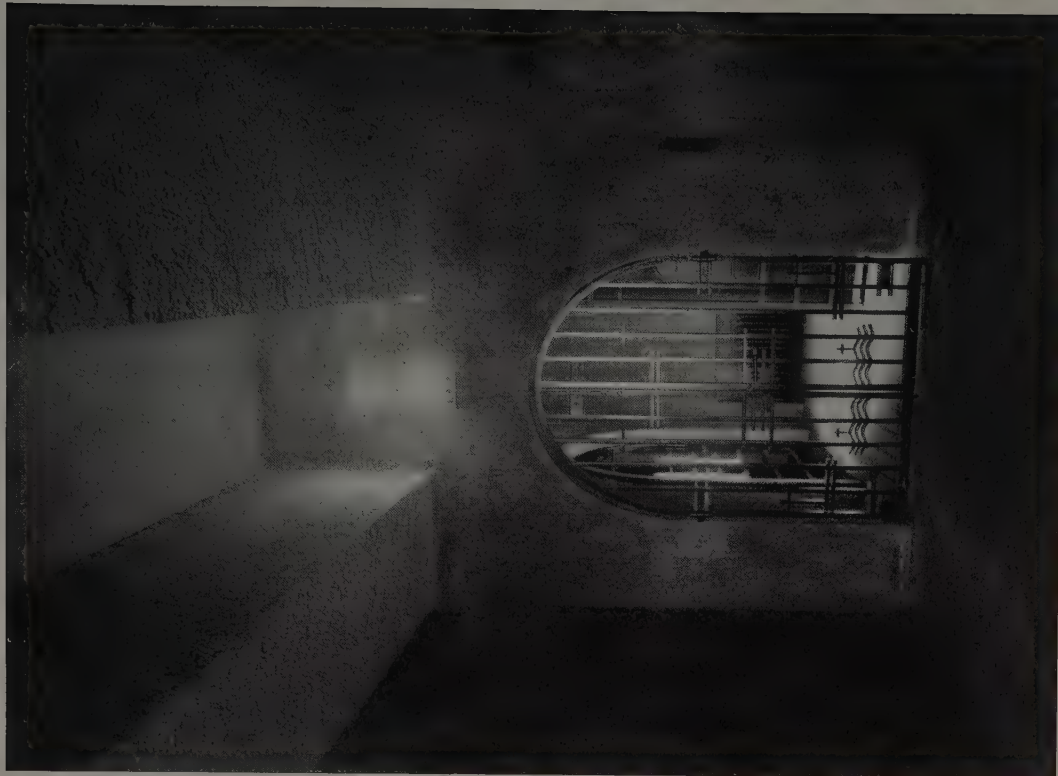
BLICK VOM EHRENHOF ZUM PORTALBAU

BLICK IN DEN EHRENHOF



Phot. Dr. P. Wolff, Frankfurt a. M.

HANS HERKOMMER:
TAUFKAPELLE



EINGANGSTÜRE ZUR TAUFKAPELLE



H. HERKOMMER: SEITENSCHIFF I. D. FRAUENFRIEDENSKIRCHE
Phot. Dr. P. Wolff, Frankfurt a. M.



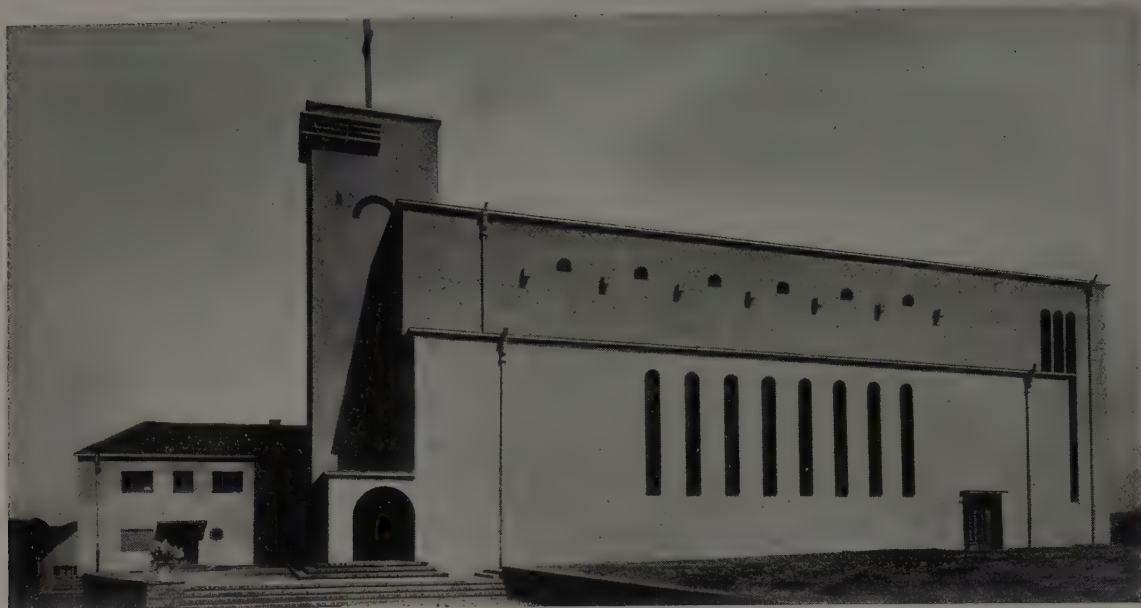
HANS HERKOMMER: ST.-AUGUSTINUS-KIRCHE IN HEILBRONN A. NECKAR (1923)
Phot. F. Sickel, Heilbronn a. N.



HANS HERKOMMER: KIRCHE IN NEUENBÜRG (SCHWARZWALD)
AUSSENANSICHT

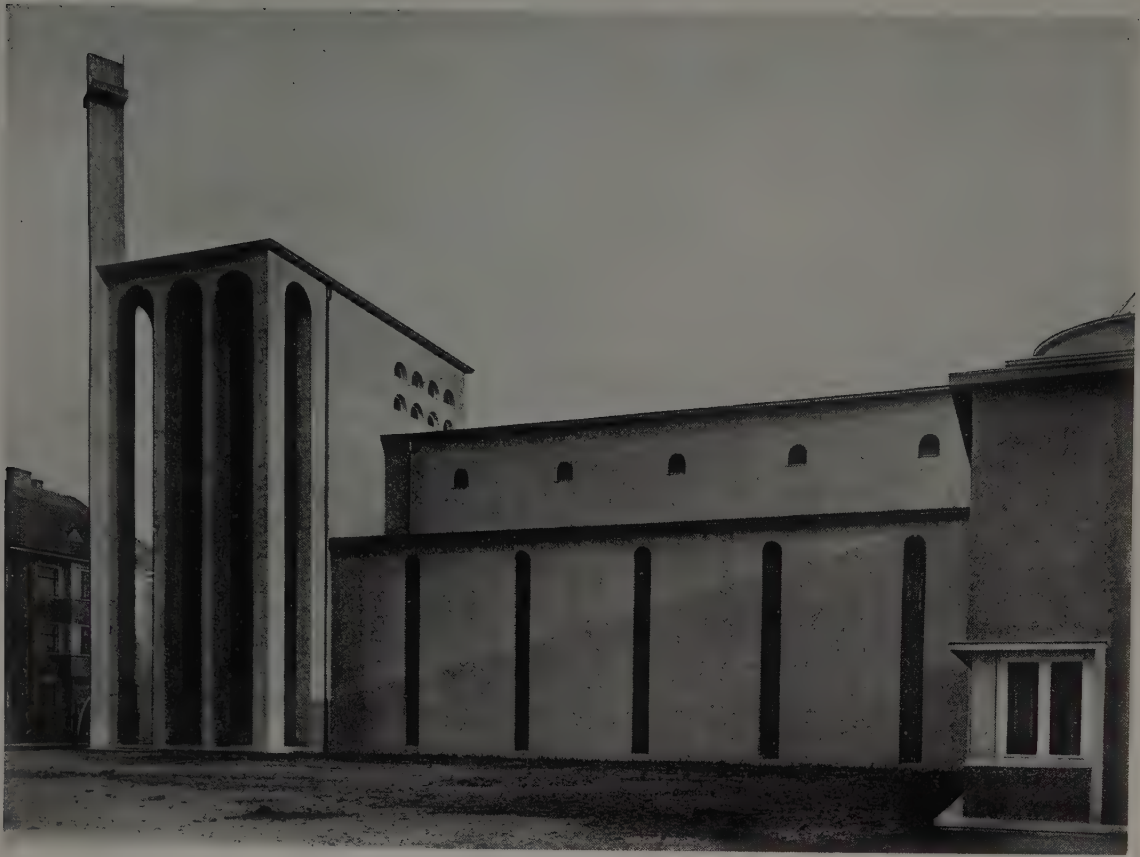


INNENRAUM



HANS HERKOMMER: HERZ-JESU-KIRCHE IN RATINGEN B. DÜSSELDORF, AUSSENANSICHT

Außen, es gilt auch für die technische Konstruktion. Herkommer ist es gelungen, in seinen neuen Kirchenbauten eine neuartige Innenform zu finden, indem er die Dreischiffigkeit des Kirchenbaues, wie sie sich noch etwa im Inneren der Heilbronner St.-Augustinus-Kirche zeigt, aufgibt und zur einschiffigen Kirche übergeht. Voraussetzung hierfür war die Aufgabe der Wölbung und die Rückkehr zur frühchristlichen Balkendecke. Während aber bisher bei flachen Deckenkonstruktionen immer noch Querbinder gewählt waren, zeigen die neuesten Kirchen von Herkommer Anwendung von Längsbindern, die es ermöglichen, den Raum unten breiter zu gestalten, so daß das Innere die Breite einer dreischiffigen Kirche erhalten kann, ohne daß der Blick auf den Altar durch irgendwelche Stützen verdeckt würde. Beispiele dieser Lösung sind die Kirchen in Ratingen, in Neuenbürg im Schwarzwald (Abb. S. 365) und in Schneidemühl (vgl. Kunstdrucktafel). Schon zuvor hatte Herkommer eine ausgezeichnete neue Lösung für die Behandlung eines Kirchenbaues in der Frauenfriedenskirche zu Frankfurt gegeben (Abb. S. 361), deren Ausführung ihm übertragen wurde, nachdem er aus einem scharfen Wettbewerb als Sieger hervorgegangen war. Die Frauenfriedenskirche in Frankfurt gilt heute mit Recht als einer der besten modernen Kirchenbauten. Hier hat Herkommer zum erstenmal auf jeden Gegensatz zwischen Innen- und Außenbau verzichtet. Von nun an ist der Begriff der »Identität« des Inneren und Äußeren, des Raumes und seiner Ummantelung ein Hauptmerkmal seiner Kunst. Im Inneren ist auf die Dreischiffigkeit noch nicht verzichtet, aber die schmucklosen kantigen Pfeiler sind ganz auf die Seite gerückt, so daß die Seitenschiffe nur als Gänge benutzbar sind und der Mittelraum sehr breit wirkt. Hier finden sich noch Querbinder, die, je nach der Stellung des Eintretenden, den Blick auf den Chor störend überschneiden können. Die Krypta unter dem Chor ist von starker Wirkung. Hier hat der Künstler gleichfalls auf Wölbungen verzichtet, jedoch durch große runde, hauptsächlich akustischen Zwecken dienende Kassetten in der Decke einen neuartigen räumlichen Ausdruck erzielt. Nicht minder wirksam ist die große runde Taufkapelle, die, alle Einzelformen stark vereinfachend, auf bewährte altchristliche Ideen zurückgreift (Abb. S. 363). Das Äußere ist von größter Schlichtheit; sehr wirksam vor allem die Westwand mit ihren drei großen Bogenöffnungen (Abb. S. 360). Im Anschluß an die Kirche hatte der Künstler in Frankfurt einen großen Kreuzgang mit zwei ihn umgebenden Flügeln für Versammlungssäle u. dgl. zu bauen (Abb. S. 362). Auch diese Anlage ist von großer Schlichtheit und stärkster zusammenfassender Wirkung. Die Aufgaben in Ratingen, Neuenbürg und Schneidemühl waren bescheidener. In Neuenbürg handelte es sich darum, die Kirche in eine romantische Schwarzwaldlandschaft hinein-



HANS HERKOMMER: PRÄLATURKIRCHE IN SCHNEIDEMÜHL. ZWEI AUSSENANSICHTEN



HANS HERKOMMER: PRÄLATURKIRCHE IN SCHNEIDEMÜHL
BLICK DURCH DAS PRESBYTERIUM IN DIE SEITENKAPELLE

zusetzen. Die Kirche steht an einer Straßenbiegung; sie ist von verschiedenen Seiten sichtbar. Hierauf war Rücksicht zu nehmen. Der Künstler hat demgemäß die eine Langseite des Kirchleins zur eigentlichen Front gemacht (Abb. S. 365). Sie bildet gegen die Straße hin eine fast kubische nur wenig gegliederte Wand, das Dach ist gegen rückwärts abgewalmt. In gleicher Art ist der Turm gebildet, der den Langhausfirst nur unwesentlich überhöht. Im Inneren ist die Anordnung der Langbinder zur Verbreiterung der Kirche bereits mit Erfolg angewendet (Abb. S. 365). Stärker und einheitlicher noch ist die Wirkung der beiden neuen Kirchen in Ratingen und Schneidemühl. In beiden Bauten ist der Künstler zu einer noch weitergehenden Einfachheit vorgedrungen. In der Herz-Jesu-Kirche zu Ratingen bestimmen die breiten Langbinder den Eindruck in sehr starker Weise. Zwischen ihnen ist das Mittelschiff wesentlich überhöht. Es führt auf einen Chor, dessen Westwand durch ein riesiges Herz-Jesu-Bild von Willi Öser künstlerisch bestimmt wird. Im Äußeren ist Herkommer noch zu einer größeren Schlichtheit übergegangen, als in Frankfurt (Abb. S. 366). Ähnlich die Schneidemühler Kirche, deren Eingangsfront als Blickpunkt für eine Straße in sehr wirksamer Weise dient. Hier hat sich der Künstler von allem unnötigen Zierwerk freigemacht und einen Denkmalcharakter erreicht, wie ihn die ganz bedeutenden Kunstwerke alter Zeit aufweisen (Abb. S. 367).

Bei der Einrichtung seiner Bauten hat Herkommer sich mit Glück der Hilfe von Künstlern bedient, die sich willig und mit bestem Erfolg seinen Wünschen unterordneten.



HANS HERKOMMER: PRÄLATURKIRCHE IN SCHNEIDEMÜHL. BLICK ZUM HOCHALTAR
KREUZWEGSTATIONEN VON WILLY ÖSER, KRUIFIX VON BERTHOLD MÜLLER-OERLINGHAUSEN

Auf die starke Wirkung des Herz-Jesu-Bildes in Ratingen ist bereits hingewiesen. In Schneidemühl hat Willi Öser mit kleinen Stationsbildern an der einen Langwand der Kirche eine weniger starke Wirkung erreicht; hier bleibt die Architektur vorherrschend (vgl. Kunstdrucktafel). In Frankfurt hat Josef Eberz die Chorwand durch ein gewaltiges Kreuzmosaik mächtig und eindrucksvoll gegliedert und der Westwand den Schmuck leuchtender Mosaiken verliehen.

ZWEI KIRCHEN VON HUGO SCHLÖSSER

Von RICHARD HOFFMANN

In den Jahren 1927 und 1928 hat Architekt Hugo Schlösser in Stuttgart im Verein mit Professor Wilhelm Friedrich Laur von Friedrichshafen die Petrus-Canisius-Kirche in Friedrichshafen am Bodensee gebaut¹⁾.

Mit Glück ist ein seelsorglich zentral gelegener Platz für die längs des Seeufers sich dehnende Stadt gewählt worden. Hier erhebt sich eine aus den Platzverhältnissen sich klar entwickelnde Baugruppe, welche das Pfarrhaus an die Querstraße stellt, während ein stiller Vorplatz auf die Würde des Kirchenbaues gleichsam vorbereitet (Abb. S. 370). In majestätischer Ruhe erhebt sich die Kirchenfassade. Und als drittes bauliches Moment ragt gegen Osten als stärkstes Bauglied in der gesamten Architekturgruppe ein Turm auf von wahrhaft monumentaler Lösung. Mit unverkennbarem Streben einer architektonischen Steigerung geht durch die Baugruppe ein Crescendo, vom Pfarrhaus beginnend, zum Kirchenbau überleitend und im Campanile als die höchste Akzentuierung ausklingend. Malerische Effekte werden durch die Kulissenstaffelung erzielt, die in der Aufteilung des Platzes und hinsichtlich der städtebaulichen Eingliederung des Kultbaues in das nähere Ortsbild wie in die weitere Umgebung entschieden eine sehr gute architektonische Leistung bedeutet.

Vom Seespiegel aus, sei es in Richtung Konstanz oder von der Schweizer Seite her, geht der Turm der Petrus-Canisius-Kirche mit dem barocken Turmpaar der Schloßkirche und dem spitzen Helm der St. Nikolaus-Pfarrkirche einen wirkungsvollen Dreiklang ein. In der Turmlösung ist es den beiden Baukünstlern gelungen, der Gegenwartskunst ein Werk zu bescheren, das sich in der Sprache der Zeit neben den Zeugen vergangener Kunst behauptet und das für die kommenden Geschlechter als ein Wahrzeichen Friedrichshafens fortleben wird.

Bei Betrachtung des Baues selbst ist die Grundnote, die wohltuend auffällt, Ruhe und Klarheit in der Abwägung der Proportionen. Die Längsentwicklung des eigentlichen Kirchenschiffes erfährt betonte Akzente im Westen in dem aufragenden Körper des Fassadenbaues und östlich in dem Turmbau, beide möglichst ungegliedert und trotzdem voll Leben. Die Fassade zeigt einen rechtwinklig abgetreppten Giebel, im Untergeschosse drei hohe Portalöffnungen, an der Hochwand die Kreuzigungsgruppe von Bildhauer Karl Rieber-München. Der Turm strebt im Rechteck ohne Gliederung empor, die hohen und schlanken Schallfenster verleihen ihm ohne Zweifel sakralen Charakter, während die eingezogenen rechteckigen Baukörper in der Bekrönung, die in vier Winkeln ebenso viele Galerien freilassen, einen malerischen Abschluß bilden.

Harmonisch fügt sich den bisher betrachteten Baugliedern in gleicher wirkungsvoller Schlichtheit die Chorseite ein. Die natürliche Verbindung mit dem Pfarrhaus ist durch eine niedrige Säulenhalle erreicht.

Klare Abwägung der Verhältnisse im Verein mit dem feinen Rhythmus der einzelnen Bauglieder in ihrer Längsausdehnung sowie in der Höhenentwicklung stempeln die St. Canisius-Kirche zu einem stimmungsvollen Kultbau, dessen prächtig wirkendes Klinkermauerwerk mit seinen in Violett und Rot spielenden Tönen von hohem malerischem Reiz ist.

Im Innern stellt sich der Kirchenneubau als Basilika mit hohen Oberlichtfenstern dar (Abb. S. 372). Über den Mittelraum spannt sich eine Holzwölbung, während die niederen Seitenschiffe Flachdecken aufweisen. Zehn schwere Eisenbetonrahmen wachsen aus den Pfeilern und aus den Mittelschiffstützen heraus, sind über den Seitenschiffen durch Horizontalbinder versteift und laufen im Scheitel des Gewölbes spitzbogig zusammen. Dadurch wird

¹⁾ Vgl. auch »Die christliche Kunst« XXV (1928/29), S. 146 ff.



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER UND FRIEDR. WILH. LAUR: ST. PETRUS-CANISIUS-KIRCHE IN FRIEDRICHSHAFEN
GESAMTANSICHT MIT PFARRHAUS

der Kirchenraum in elf Joche geteilt. Der Chor ist eingezogen und gerade geschlossen. Seine Seitenwände werden beiderseits durch eine Galerie von Spitzbogenarkaden durchbrochen. In einer Spitzbogennische sitzt der Hochaltar aus poliertem schwarzgeädertem Lahnmarmor aus der Limburger Gegend. Sein Unterbau beherrscht jetzt schon sieghaft den Gesamtraum und wird später einmal in großer Hochbaulösung majestätisch auf die gläubige Gemeinde herabblicken und zugleich den Brenn- und Mittelpunkt des ganzen Raumes bilden.

Rühmend hebt in seiner Würdigung der Petrus-Canisius-Kirche der Vorstand des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, Herr Stadtpfarrer Albert Pfeffer, die ausgezeichnete Lichtführung hervor, »welche der Kirche ihre Sonnigkeit und heitere Fröhlichkeit verleiht und den Raum in eine wohltuende lichte Stimmung kleidet, während die Seitenschiffe als Gänge mit einem spärlicheren Lichte sich begnügen«.

Ein noch reiferes Werk als die Friedrichshafener Kirche ist die 1929/30 von Hugo Schlösser erbaute St. Georgs-Kirche, die er Stuttgart, der Stadt seines langjährigen Wirkungskreises, geschenkt hat.

Der Bau erhebt sich an verkehrsreicher Straße, der Hauptzugangsstraße von Norden her nach Stuttgart, in freier Lage. Der Bauplatz ist 4 m über der Straße. Höhenstraße und Höhenrücken hinter dem Bauplatz machten daher eine erhöhte Stellung der Kirche nötig. So kompliziert die Situation für den Baukomplex in seiner Gesamtheit in Kirche, Pfarrhaus und Gemeindehaus mit großem Saal und Bühne ist, so bietet sie andererseits wiederum dem Talente des Baukünstlers ein reiches Feld der Betätigung. In dominierender Haltung überragt der langgestreckte Kirchenbau mit dem majestätisch emporstrebenden Turm die bescheiden sich unterordnenden Gebäulichkeiten des Gemeinde- und Pfarrhauses (Abb. S. 375). Geschickt vertreten die beiden letzteren die Aufgabe von Flügelnbauten, welche einen der Kirchenhauptfront vorgelagerten Vor- und Ehrenhof sowie die meisterhaft durchgeführte Anlage einer monumentalen Freitreppe zum Haupteingang wirkungsvoll flankieren (Abb. S. 377). Bei aller Einstellung zum »Neuzeitlichen« ist der ganzen Bauschöpfung in all ihren Einzelheiten bewußte Zurückhaltung aufgeprägt. Überall ist der gesunde Zusammenhang mit kirchlicher Tradition und dem Volksempfinden gewahrt.



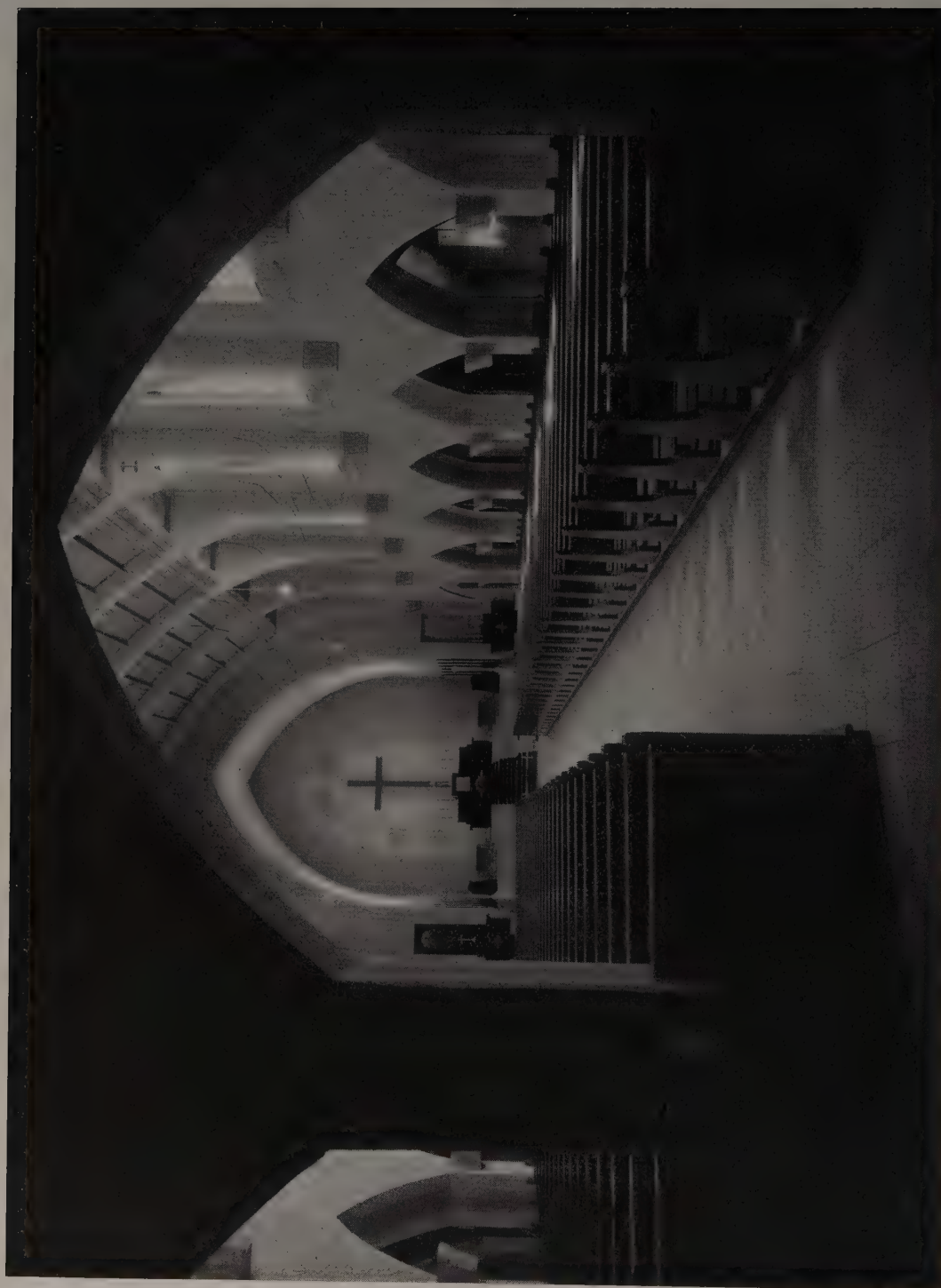
Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

SCHLÖSSER U. LAUR: ST. PETRUS-CANISIUS-KIRCHE IN FRIEDRICHSHAFEN: TAUFKAPELLE



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

SCHLÖSSER U. LAUR: ST. PETRUS-CANISIUS-KIRCHE IN FRIEDRICHSHAFEN: SEITENEINGANG



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

SCHLÖSSER UND LAUR: ST. PETRUS-CANISIUS-KIRCHE IN FRIEDRICHSHAFEN
INNENRAUM MIT BLICK ZUM CHOR



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

SCHLÖSSER UND LAU;
TAUFSTEIN



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

BLICK IN DIE TAUFKAPELLE
FRIEDRICHSHAFEN

Mit feinem Empfinden ist auch in bautechnischer Hinsicht der Umgebung Rechnung getragen. Das sonnige Stuttgart mit der weichen Linienführung seiner Hügelgelände und der schon an den Süden gemahnenden Vegetation würde einen düsteren Eisenklinkerbau schwer vertragen. Es muß daher das Verfahren, den Eisenklinker in farbiger Mischung durch breite horizontale Fugen aufzuhellen und Muschelkalkgesimse anzuwenden, sehr begrüßt werden (Abb. S. 376). In der freundlichen Stadt ist sohin eine Kirchenschöpfung von lichter Wirkung entstanden, die nach Maßgabe des heimischen Baustoffes Reminiscenzen an die farbenfrohen Kirchenbauten des Südens aufkommen läßt. Man wird unwillkürlich an die Kirchen Italiens erinnert, deren Außenwände mit verschiedenfarbigen Marmorschichten belegt sind.

Eine Reihe von Vorzügen trägt weiterhin zur künstlerischen Belebung der Außenerscheinung bei. So sind die Mauerflächen an der langen Hauptfront der Kirche, hinter der die Mesnerwohnung sich befindet, durch Vorkragung der Steine bewußt anders behandelt wie die darüber aufragenden Flächen der Kirche selbst. Hierdurch wird gewissermaßen eine solide Basis für letztere geschaffen.

Prächtige Plastiken tragen ferner zur Belebung der Außenarchitektur bei, so vor allem die Monumentalgruppe St. Georg, 6 m hoch am Turm, eine Glanzleistung des Bildhauers Karl Rieber-München (Abb. S. 377), dann der gute Hirte am Gemeindehaus, St. Christophorus am Pfarrhause, Madonna mit Kind über dem Nebeneingang zur Kirche (Abb. S. 376). Die drei letzteren Schöpfungen sind von Bildhauer Karl Eisele-Stuttgart.

Die große Freitreppe, deren Zug wirkungsvoll in mehreren Podesten unterbrochen ist, führt zum »Sursum corda« der Turmlösung. Nach dem Vorbilde mittelalterlicher Kirchenanlagen öffnet sich im Untergeschosse des Turmbaues der dreiteilige Haupteingang zum Innern, so daß der Baukörper des Turmes gleichsam auf dem Hauptportale zu lasten scheint.

Im Innern dominiert die Zweckgesinnung des Kultbaues als eines Raumes des Mysteriums. Für den Künstler der »christozentrische« Gedanke richtunggebend. Er ist ausgeprägt im Typus des Einheitsraumes (Abb. S. 379). Von allen Seiten aus wird der Choraltar gesichtet. Zudem ist die Anlage einer Prozessionskirche gewahrt. Im breiten Mittelschiffe zieht sich die Bestuhlung ohne Unterbrechung hin und läßt einen stattlichen Mittelgang frei, während unter hohen Arkaden die Seitengänge das Hauptschiff begleiten. Schwebend, durchaus nicht lastend, überdeckt den weiten Raum eine Horizontaldecke, in natürlichem Holzton gehalten, und bildet einen künstlerisch guten Gegensatz zu den Rundbögen der Seitengänge. In edlem Schwunge und kräftiger Betonung bereitet ein Triumphbogen zum hochgelegenen Chore vor, zu dem man auf 13 Stufen emporsteigt. Dieser stark überhöhte Chor mit dem Altarhause wirkt sehr feierlich. Auch für die Seitenaltäre sind günstige Plätze gefunden (Abb. S. 377): sie schließen sich mit dem Choraltare zu einem würdigen Dreiklänge zusammen. Nirgends ist die erhabene Ruhe in der Raumflucht von der Partie unter der Orgelempore bis nach vorne hin zum Hochchor unterbrochen. Lediglich an der Westseite öffnet sich seitlich vom Choraufgang eine Taufkapelle, die jedoch im Raumbilde nicht mitspricht, für sich allein aber ein höchst anmutiges bauliches Moment bildet (Abb. S. 381). Sie hat ellipsenförmigen Grundriß, Rippengewölbe und Oberlicht.

Zu der liturgisch einwandfreien Grundrißbildung der Kirche im allgemeinen gesellen sich noch Momente, welche den Forderungen des katholischen Kultbaues in jeder Beziehung entgegenkommen: so die Anordnung von zwei mit Schalldeckeln überdachten Ambonen über den Seitenaltären, die sich voll und ganz zu der Schar der Gläubigen wenden (Abb. S. 377); ferner der Einbau der Chorstühle unter kleinen Arkaden, welche sich längs der Chorwände unter den Fenstern der Chorwölbung hinziehen. Durch diesen architektonischen Kunstgriff ist eine freiere Entfaltung des Chorraumes ohne jede Störung von aufgestellten Chorbänken erreicht. Kirchendisziplinär günstig muß auch die Aufstellung der Beichtstühle bezeichnet werden.

Nicht minder imposant wie der Blick zum Hochchor ist die Ansicht der Orgelempore mit dem Orgelgehäuse vom Standpunkte des Hochchores aus. Trefflich ist dem Architekten die Belichtung des Raumes gelungen. Gegenüber dem mehr gedämpften Lichte des Kirchenschiffes fluten in den Chor die Lichtfarben freier und ungehinderter. Besonders dankenswert ist, daß im Chore als der vornehmsten Stätte des Mysteriums jede theatralische Beleuchtung ausgeschaltet ist.

Die Glasmalereien in den Fenstern und die Mosaiken bedeuten eine verständnisvolle Anpassung an die Raumlösung und eine Unterordnung unter das Raumempfinden —

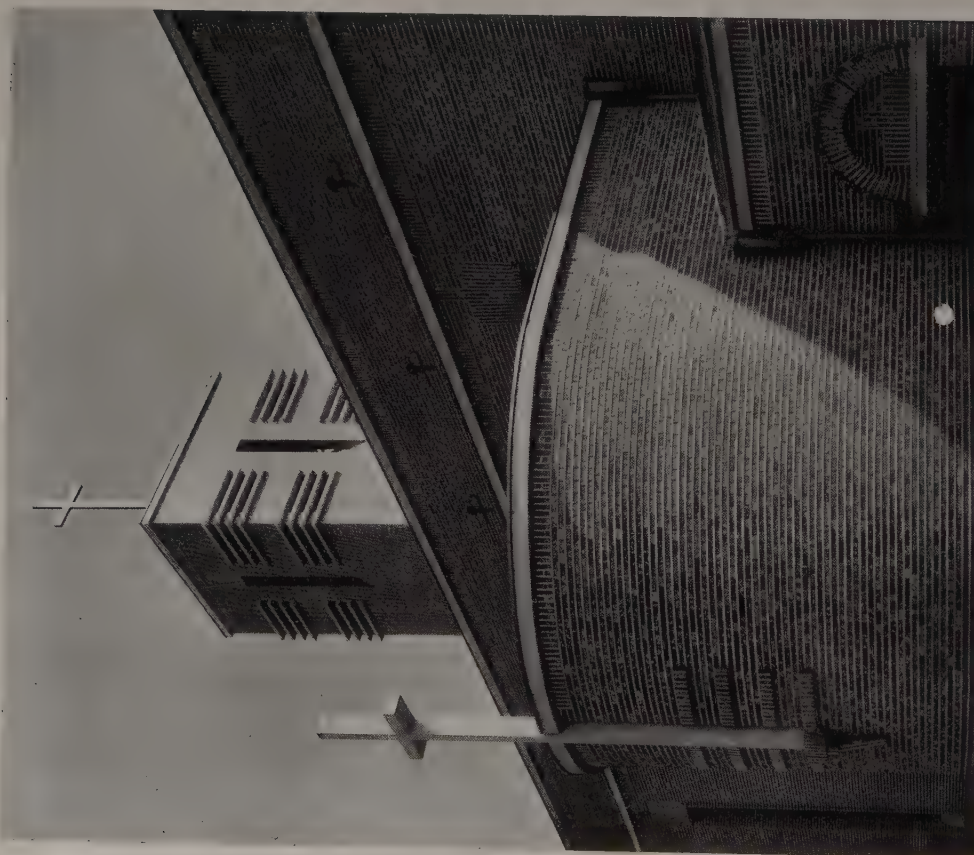


Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER: ST. GEORGS-KIRCHE IN STUTTGART. GESAMTBAUGRUPPE VON DER LÄNGSSEITE

Momente, die bei Kirchenneubauten nicht genug betont werden können. Die Fenster der Beichtkapelle und Empore sind nach neuem Verfahren der Glasradierung von Karl Auer, Klasse Professor v. Eiff, Kunstgewerbeschule in Stuttgart, und die Mosaiken von Professor Josef Eberz-München hergestellt (Abb. S. 379). Sie wirken nicht für sich allein, sondern folgen bei allem künstlerischen Eigenwert und selbständiger Kraft der architektonischen Sprache des Raumgefüges. Auf diese Weise kommt die künstlerische Innenausstattung jenen glänzenden Wirkungen gleich, die wir in Kircheninterieurs der vergangenen Kunst aller Stilepochen so sehr bewundern. Hier wie dort vereinen sich architektonische Durchbildung und dekorative Ausgestaltung zu harmonischer Geschlossenheit. In St. Georg leuchtet von hoher Schönheit das Monumentalbild des Welterlösers in Mosaik durch den gesamten Raum und hält die Kirchenbesucher überall im Banne. Besonders glücklich ist auch die Anordnung des Kreuzweges, wiederum in Mosaik ausgeführt, innerhalb der Seitengänge (Abb. S. 381).

Wir stehen bei St. Georg-Stuttgart vor einem persönlichen und fortschrittlichen Bau der jüngsten Zeit, der in der vornehmen Haltung seiner Außenarchitektur und in der liturgisch einwandfreien Lösung seines Innenraumes die Sprache unserer Zeit redet, ohne dabei traditionelle Gebundenheit zu leugnen.



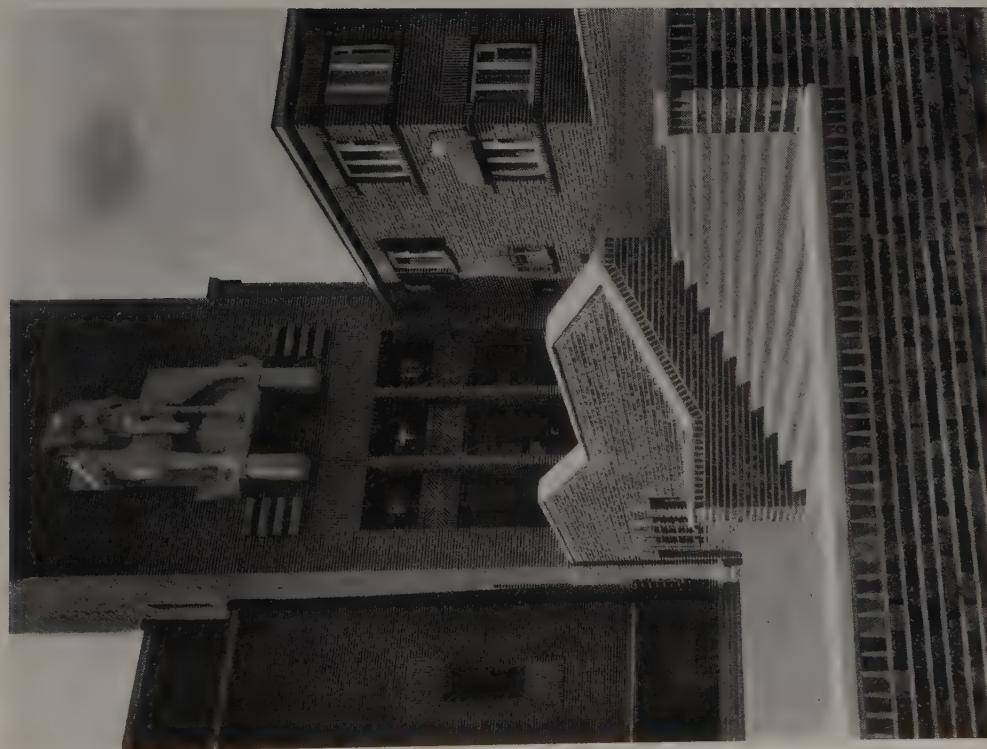
Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER: ST. GEORGS-KIRCHE IN STUTTGART
BLICK ÜBER DIE TAUFKAPELLE ZUM TURM



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

PARTIE ÜBER DEM WESTLICHEN EINGANG
MADONNA VON KARL EISELE-STUTTGART



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER: ST.-GEORGSKIRCHE IN STUTTGART
HAUPTTEINGANG MIT FREITREPPPE
RELIEF ST. GEORG VON KARL RIEBER-MÜNCHEN



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

BLICK AUF KOMMUNIONBANK, KANZEL UND JOSEPHSALTAR

Rundschau

Grundsätzliches

PRÄLAT KALLER VON SCHNEIDEMÜHL ÜBER NEUZEITLICHEN KIRCHENBAU

Unsere Leser wird es sicher interessieren, was der Apostolische Administrator und Protonotar Prälat Kaller anlässlich der Einweihung der Prälaturkirche in Schneidemühl, deren Abbildungen unser Heft S. 367 u. 368 bietet, über den Geist dieser Schöpfung sagte:

»Unsere Antoniuskirche ist gebaut. Durch die Weihe, die sie empfängt, wird sie Gottes Eigentum. Ist sie es auch für unsere Herzen geworden? Viele mutet sie fremd an, und doch ist sie unseres Geistes. Sie ist aus unserem Geiste heraus geboren. Sie entspricht dem künstlerischen Ideal unserer Zeit. Unsere Zeit ist einfach und sparsam. Unsere Zeit hat einen Zug ins Radikale. Sie geht den Dingen auf den Grund. Unsere Zeit will ganze Wahrheit. Die Dinge der Jetztzeit müssen innerlich und äußerlich übereinstimmen. Diese unsere Zeit ist in der Kirche zum Ausdruck gekommen. Und deshalb ist sie unsere! Noch nicht jedem will sie gefallen, aber in einer Zeit, die so stark nach der Gemeinschaft sucht, muß der Einzelne sich dem Allgemeinen willig unterordnen. Die St. Antonius-Kirche in Schneidemühl erscheint uns als die reifste Schöpfung des in Deutschland bestbekannten Architekten Herkommer. Bedeutende Künstler haben hier an der Seite eines anerkannten Meisters Erstklassiges und Richtungweisendes geschaffen. Daß dies im Osten geschehen ist, scheint uns ein gutes Vorzeichen. Die Antoniuskirche soll ein Symbol sein für unzerstörbaren deutschen Kulturwillen unserer Grenzlande, die trotz herber nationaler und wirtschaftlicher Not weiter auf dem Vorposten verharren wollen, auf den sie Gottes Fügung gestellt hat.«

Berichte aus Deutschland

KIRCHLICHE KUNST DER GEGENWART IN STUTTGART

Vom 28. Juni bis 17. August findet im Kunstgebäude zu Stuttgart eine Ausstellung »Kirchliche Kunst der Gegenwart« statt, die einen guten Überblick über das künstlerische Wollen der Gegenwart auf kirchlichem Gebiete gewährt. Die Ausstellung ist paritätisch aufgebaut. Es wurde in sie der größte Teil der bekannten Wanderausstellung des Kunstdienstes Dresden von 1928 eingegliedert, über die in dieser Zeitschrift seinerzeit Peter Halm ausführlich berichtet hat (vgl. Jahrgang XXV, 1928/29, S. 24 ff.). Als verantwortlicher Leiter der Ausstellung zeichnet der bekannte Kirchenbauer, Architekt Herkommer, Stuttgart.

Während bei der kirchlichen Kunstausstellung in Stuttgart vor zwei Jahren vor allem Malerei und Plastik gezeigt wurden und die Architektur auf einen Raum beschränkt war, steht in diesem Jahre entsprechend ihrer ganzen Bedeutung die kirchliche Baukunst durchaus im Vordergrund und Mittelpunkt. Schon der erste Saal bereitet darauf vor. In gut ausgewählten, vorzüglichen photogra-

phischen Aufnahmen verfolgt man die Entwicklung des Kirchenbaus von der altchristlichen Katakombenkirche und Basilika über Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Klassizismus bis zur schwachen Stilnachahmung des 19. Jahrhunderts. Am Schlusse dieser Reihe wird deutlich, wie aus dem modernen Industriebau neue Anregungen für das Bauen überhaupt ausgehen sollten. In den folgenden Räumen erhält man dann an der Hand großer Photographien oder auch der Modelle und Pläne zunächst eine Übersicht über den katholischen Kirchenbau der Gegenwart. Hier ziehen alle jene Werke des kirchenbaulichen Schaffens an uns vorüber, über die in dieser Zeitschrift fortlaufend berichtet wurde oder noch berichtet werden wird, so von Dominikus Böhm zwei Außenbilder der Kirche in Küppersteg mit ihren beiden prächtigen Portalen und ihrem parabolisch gewölbten Raum, Fahrenkamps Marienkirche in Mühlheim (Ruhr) mit dem mächtigen Christusbild Peiners, Burlages (Osnabrück) Kriegergedächtniskirche in Leipzig-Connewitz, Martin Webers im Äußeren besonders reizvolle Heiliggeistkirche in Frankfurt a. M., deren Querbau mit den an Wasserspeier gemahnenden Symbolen der Evangelisten geschmückt ist. Am entschlossensten verwendet die moderne Bauweise Karl Moser (Zürich) in seiner imposanten Antoniuskirche zu Basel. Der wuchtige Bau mit seinem mächtigen Tonnengewölbe und der Kassettendecke wirkt auf den ersten Anblick nüchtern, erhält aber durch die breiten farbigen Glasfenster eine feine sakrale Einstimmung. Städtebaulich hervorragend ist die Lösung des Turmes: die Schmalseite, durch Fenster gegliedert, ist gegen eine enge Gasse gerichtet, während der Betonklotz der fensterlosen Breitseite den Blick aus einer verkehrsreichen Hauptstraße auf sich zwingt. Hier sind alte städtebauliche Traditionen in modernster Form erneuert. Als der beweglichste, entwicklungsfähigste unter den neuen Kirchenbauern erscheint Architekt Hans Herkommer, Stuttgart. Wenn ihn auch seine geistige Lebendigkeit gelegentlich zum Experimentieren reizt, so fesselt er doch stets durch seine gedankenreiche Erfindungsgabe. Von ihm lenken am meisten die Aufmerksamkeit auf sich die Aufnahmen seiner neuen Kirche in Schneidemühl mit ihrer Verwendung von Längsbindern statt Querbindern und das Modell einer demnächst zu erbauenden Siedlungskirche. Über breiten niedrigen Seitenschiffen, die sich in ihrer Höhe an die umliegenden Flachdachhäuser einer neuen Siedlung anpassen, erhebt sich ein schmales Mittelschiff, dessen Längswände ganz aus farbigem Glas bestehen, während die Längswände der Seitenschiffe nur von schmalen Schlitzfenstern unterbrochen sind. Alles Licht flutet von oben und von rückwärts zum Altare hin. Das Portal und die Seitenwände des Chores sind ebenfalls von Glas.

Werden schon in Herkommers Siedlungskirche die Anregungen, die von Bartnings Stahl- und Glas-kirche ausgehen, in durchaus selbständiger Weise weiter verarbeitet, so löst Schilling und Lüttke-meiers (Rottenburg) leider nicht ausgeführter Entwurf für die neue Kirche in Heidenheim ebenfalls die ganzen Seitenwände in mächtige Glasflächen auf. Nicht ganz gelungen erscheint in diesem Entwurf der Übergang von den Glaswänden der Längsseiten zum Flachdache mit seinen wabenförmigen Stichkappen. Daß übrigens diese Ver-



Phot. Bildkunst, Lazi-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER: ST. GEORGS-KIRCHE IN STUTTGART
 INNENRAUM MIT BLICK ZUM HOCHALTAR
 WANDMOSAIK: DER WELTERLÖSER VON JOSEF EBERZ-MÜNCHEN

wendung von Glas und Eisenbeton für den Kirchenbau nicht unerhört neu ist, zeigt A. G. Perrets (Paris) Kirche in Montmagny, die schon vor dem Kriege gebaut ist. Allerdings glaubte man damals noch den Eisenbetonbau mit entsetzlichen kunstgewerblichen Ornamenten aus demselben Material »verschönern« zu müssen. Daß die Auflösung der Wand in Glasflächen durchaus nicht revolutionär und hypermodern ist, weiß jeder Kenner der Spätgotik. Wer einmal die Kirche Maria auf der Wiese in Soest in Westfalen oder den Chor des Erfurter Domes gesehen hat, wird zustimmen, daß der Schritt von hier zur Stahlkirche von Bartning, abgesehen von den Verschiedenheiten, die das Material und die angewandte Bauweise vorschreibt, nicht gar zu groß ist. Es scheinen mir in der Verbindung von Glas mit dem Eisenbetonskelettbau recht eigentlich die fruchtbaren Keime für den Kirchenbau der Zukunft zu liegen. Das Eisenbetonskelett erlaubt eine derartig leichte, durchbrochene Bauweise, die durch das farbige Glas den nötigen Abschluß nach außen, die Hüllung und Stimmung nach innen erhalten kann, daß gar nicht einzusehen ist, weshalb die modernen Kirchen wie trutzige Festungen aussehen müssen, ein Charakter, der ihnen früher wohl anstand, als der Sakralbau häufig auch der wichtigste Wehrbau der Gemeinde war.

Ruhige, stetige Entwicklung bei ständigem Streben nach Vervollkommen zeigen die Arbeiten Hugo Schlössers, von dem besonders seine Georgskirche in Stuttgart und die Entwürfe für die neue, im Bau begriffene Kirche in Heidenheim auffallen. Sehr wirkungsvoll in ihrer Verbindung von Traditionsgebundenheit und moderner Bauweise sind die Kirchen von Michael Kurz (Augsburg) in Memmingen und Bamberg, während man dem Stuttgarter Otto Linder angesichts seiner Kirche in Kleinsüßen und seines Entwurfes für Freudenstadt dringend raten möchte, nicht im Parabelbogen stecken zu bleiben. Interessant sind die ausgestellten Entwürfe für die Kathedrale in Belgrad von Kurz und Herbert in München und von Strunk und Wentzler in Dortmund. Sie versuchen moderne Bauweise mit orientalischem Stile in eigenartiger Weise zu verbinden.

Von den protestantischen Kirchenbauten macht Otto Bartnings bereits genannte Stahlkirche von der Pressa den stärksten Eindruck, während seine Zentralkirche für Essen wesentlich problematischer erscheint. Ebenso sehenswert ist Hirzels stuhllose Kellerkirche, die als Unterraum in einer Mietskaserne der Großstadt gedacht ist. Besonders glücklich in ihrer Einfügung in das Landschaftsbild sind Volkart und Prudingers Kirche in Hedelfingen und Behr und Ölkrugs Entwurf für die Kirche in Heselach, beides Vororte von Stuttgart. — Überhaupt ist es sehr lehrreich, bei dieser Ausstellung die Unterschiede zu beobachten, mit denen die neue Bauweise für den katholischen Opferkultraum und den wesensverschiedenen protestantischen Predigtraum angewandt wird. Nicht alle protestantischen Kirchenbauer ziehen aus diesem Unterschiede die nötigen Folgerungen, was sich z. B. im Beibehalten einer Apsis bei manchen Neubauten zeigt. Jenssen-Klint führen in ihrer Grundvigtkirche zu Kopenhagen die Formen des nordischen Backsteinbaus zu fast übertriebener Steigerung weiter. Sehr wertvoll sind die wenigen Beispiele modernen Synagogenbaus, insbesondere Landauers Entwürfe für Plauen.

Die Architektur steht, wie die Stuttgarter Ausstellung wiederum beweist und was als sehr

verheißungsvolles Zeichen zu betrachten ist, auch unter den der Kirche dienenden Künsten weitaus in fruchtbarster Entwicklung. Nicht minder deutlich zeigt dieselbe Ausstellung, wie die übrigen Künste an diesem Aufschwung teilnehmen, je näher sie der Architektur stehen, je mehr der Künstler durch Material, Zweck und Raum zu sachlicher, dienender Arbeit gezwungen ist, wie aber die Schöpfungen um so fragwürdiger werden, je ferner sie der Baukunst stehen, je freier der Künstler sich ganz seiner Individualität hingeben kann. Darum hat die Plastik, insbesondere die Bauplastik hervorragende Leistungen aufzuweisen, wie Karl Riebers Georg am Turm der Stuttgarter Georgskirche, Berthold Müller-Örlinghausens Kruzifix in Schneidemühl und seine dreiteilige Kreuzigungsgruppe, Carl Eiseles zartempfundene Madonna, Ruth Schumanns tief ergreifende Pieta der Frauen-Friedenskirche bezeugen. Schade, daß die letztere so selten einen Auftrag für großplastisches Schaffen erhält und ihre reiche künstlerische Kraft im kleinen Holzschnitt verströmen muß, während ihr eigentliches Gebiet in der religiösen Plastik liegt.

Von der Malerei befriedigen die Zweige am meisten, die sich der Architektur unterordnen müssen, vor allem die Freskomalerei — das zeigt Blepps großes Kreuzigungsfresko, der Engel von Eberz in der Georgskirche, A. L. Schmitts Entwurf zu einem als Altarbild dienenden Wandteppich — und die Glasmalerei. Sie ist in Stuttgart besonders reich vertreten; der ganze Vorraum ist ihr eingeräumt. Der Glasmalerei fällt bei der gegenwärtigen Bauweise eine doppelt wichtige Rolle zu, einmal weil die Architektur selbst nur sehr wenig Schmuck trägt, zum andern weil sie mit ihrer Farbe sehr viel dazu beitragen muß, dem Raume die nötige Einstimmung zu geben. Das letztere ist besonders wichtig, darum treffen wir die neue Glasmalerei vielfach ganz ohne figurliche Darstellung, rein für Farbgebung und Lichtverteilung bestimmt. Herkommers schmale Fensterschlitze lassen Figuren kaum zu. Solche rein ornamentale Glasmalerei hat E. Glücker in seiner Ulmer Suso-Kirche und in der Kirche zu Schneidemühl in recht gelungener Weise geschaffen. Aber auch die figurliche Glasmalerei hat vorzügliche Leistungen aufzuweisen; in Stuttgart beweisen das, um nur einige wenige zu nennen, ohne andere nicht genannte etwa zurücksetzen zu wollen, Kuhns streng geschnittener Wendelin, Cesar Kleins gotisierender Kruzifixus für St. Goar, Wendlings farben glühender St. Ludwig und desselben Künstlers ausdrucksstarker Christuskopf, nicht zuletzt Hiller-Fölls Glasfenster für den Rottenburger Dom, von denen die Kartons zu sehen sind. Was die Werkstätten von Sailer in Stuttgart in dieser Technik leisten, gehört neben den Mosaikarbeiten von Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff in Berlin-Treptow zu den besten Schöpfungen moderner kirchlicher Kunst.

Am fragwürdigsten steht auch in Stuttgart die Tafelmalerei der Gegenwart da. Der Eindruck läßt sich in ein Wort zusammenfassen: chaotisch. Außer dem schönen Flügelaltar von Karl Caspar mit der tief empfundenen Pieta als Mittelstück ist kaum etwas zu nennen, was wirklich zu befriedigen vermöchte. Geyers Flügelaltar, so feine Einzelheiten er besitzt, ist Skizze. Für eine katholische Kirche ganz unmöglich ist Ferdinand Kitts Hochzeit zu Kanaan. In der an die Romantik gemahnenden Malweise der neuen Sachlichkeit ist eine Bauern- und Bürgerhochzeit dargestellt, wie



Phot. Bildkunst, Lazl-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER: ST.-GEORGS-KIRCHE IN STUTTGART

TAUFKAPELLE



Phot. Bildkunst, Lazl-Stuttgart

LINKER SEITENGANG

sie etwa im Wiener Wald heutzutage vorkommt. Bei ihr sind auch Jesus und Maria, aber als ziemlich untergeordnete Nebenfiguren, anwesend. Das Bild paßt vielleicht noch für einen Speisesaal, aber niemals für eine Kirche. Gar Noldes Martirium (sic!) ist völlige Auflösung. Vor diesen entmenschten Fratzen und bizarren Larven würde das Volk die Flucht ergreifen, wenn sie in eine Kirche kämen.

Ist die Tafelmalerei die schwächste Seite der Stuttgarter Ausstellung, so ist das Kunstgewerbe in Goldschmiedekunst und Stickerei sehr gut vertreten. Hier zwingt eben der Zweck und das Material zu sachlicher Arbeit. Man sieht in Stuttgart schöne, werkgerechte Kelche und Monstranzen — besonders eine in Sichelform von Hohl (Stuttgart) fällt auf — vortreffliche Kaseln, Rauchmäntel und kirchliches Linnen. Hervorgehoben seien zwei Leuchter von Prof. Scheid (Pforzheim) mit Alpha und Omega als Grundformen. Ein großes Stück ist der Altar von Prof. Hilbert (Berlin), der im Kuppelsaal aufgestellt ist. Zwei Messingplatten erheben sich übereinander, von emaillierten Würfeln getragen; darüber steht in der Mitte ein byzantinisch stilisiertes Kreuz in blauem Email. Die vier Evangelistenköpfe deuten den Platz an, wo die liturgisch vorgeschriebenen Leuchter zu stehen haben. — Die Kunstgewerbeschule in Stuttgart und die Kölner Werkschulen sind gut vertreten. Von weiteren Namen seien genannt Rauscher (Fulda), Berthold (Frankfurt a. M.), die Schwaben Möhler, Geiger, Holbein (in Gmünd), Elisabeth Reischle (Tübingen), Alfred Denzel (Stuttgart). So bietet die Stuttgarter Ausstellung recht viel Erfreuliches. Man verspürt im ganzen ein ernstes, verantwortungsbewußtes Schaffen, ein frohes Mitschreiten mit dem Gang der Gegenwart, aber auch ein tiefes Sichbesinnen auf die vom Glauben gebotenen Erfordernisse kirchlicher Kunstübung. Solche Ausstellungen vermögen das Verständnis für die kirchliche Kunst der Gegenwart in weite Kreise zu tragen, zumal wenn, wie in Stuttgart, durch zahlreiche Führungen von sachkundiger Seite für die nötige Erklärung gesorgt wird.

Heinrich Getzeny

DÜSSELDORFER TAGUNG DES VEREINS FÜR CHRISTLICHE KUNST IM ERZBISTUM KÖLN

Die Düsseldorf Tagung des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln erfreute sich, wie schon die morgendlichen Führungen durch Düsseldorf Kirchen zeigten, einer äußerst zahlreichen Beteiligung. Man zog in zwei Gruppen aus, von welchen eine die neueren Kirchenbauten Düsseldorfs besichtigte, unter teils von den Architekten, teils von den Pfarrern gegebenen Erläuterungen. Es handelte sich um St. Franziskus (Mörsenbroich), Herz Jesu (Ratingen), St. Bruno (Unterrath) und die Christ-König-Kirche (Niederkassel). Am meisten befriedigte die von Herkommen erbaute Herz-Jesu-Kirche, durch die Geschlossenheit und klare Übersichtlichkeit, bzw. Einheit ihres Raumeindrucks sowohl wie die schönen, in rhythmischer Zusammenfassung den Raum belebenden Fenster (von Emil Glöcker, Stuttgart); die ganze Altarwand nimmt das große Jesus-Mosaik von Willy Öser ein. Die von Tiedtmann & Haake erbaute Franziskuskirche nimmt auch durch manche Vorzüge — etwa den klaren

Vertikalklang des Turms zu der horizontalen Halle — den Beschauer ein, während St. Bruno, von den gleichen Architekten geschaffen, die innere Geschlossenheit durch romantisch-spielerische Anklänge an Vergangenes stark gefährdet oder die Niederkasseler Kirche etwa durch ihre mißglückten Fenster zum Widerspruch reizt. Man täte besser in solchen Fällen, eine Notverglasung vorzunehmen, bis die Mittel zu einer würdigeren Ausstattung vorhanden sind. —

Die zweite Gruppe besuchte Düsseldorfs alte Kirchen: St. Lambertus (u. a. mit dem kostbaren gotischen Sakramentshäuschen aus dem 16. Jahrhundert), die Theresienkapelle, St. Andreas mit dem Sarkophag Jan Wellem's von Grupello und die Maxkirche; auch diese Unternehmung brachte, unter der verständnisvollen Führung von Landesverwaltungsrat Dr. Busley, den Teilnehmern reichen Gewinn.

Nach einem gemeinsamen Mittagssmahl im Malkasten wurde in der Kunstakademie eine kleine, aber erfreulich vorwärts gerichtete und von hohem Niveau getragene Ausstellung kirchlicher Kunst besichtigt, wonach sich die Teilnehmer in der überfüllten Aula der Akademie zur Hauptversammlung einfanden. In einleitenden Worten äußerte Akademiedirektor Dr. Kaesbach, daß er es sich zur Ehre anrechne, den Verein für kirchliche Kunst in der Akademie empfangen, sowie die Ausstellung beherbergen zu können. Religiöse Einstellung sei für die Künstler zu allen Zeiten ein starker Schaffensantrieb gewesen; die Akademie wende ihr besonderes Interesse diesem Zweig des Schaffens zu. Der Vorsitzende, Professor Dr. Neuß, drückte seine Freude über das zahlreiche Erscheinen aus und begrüßte die Vertreter der geistlichen und weltlichen Behörden, sowie die Professoren und Schüler der Akademie. Düsseldorf religiöse Kunst sei schon einmal eine Macht gewesen, die die Welt eroberte; er wünsche, daß diese Tagung bei den Düsseldorfer Künstlern Widerhall finde. Geistliche und Künstler müssen zusammengehen; erstere sollen letzteren die Wege ebnen, daß sie ihre Begabung auswirken können. Professor Koetschau, als Vertreter des Oberbürgermeisters, übermittelte die Grüße der Stadt Düsseldorf.

Pater Benedikt Momme Nissen (O.Pr.) hielt dann einen größeren Vortrag über »Wandel und Stetigkeit in der christlichen Kunst« in formvollendeten, von eindringlicher philosophischer Vertiefung in den Gegenstand und großer Liebe zu ihm zeugenden Darlegungen, die zwar, infolge der scholastisch-rational orientierten Grundeinstellung des Redners, dem künstlerischen Problem nicht in allem gerecht werden konnten und manchen stärkeren Widerspruch erregten, der in den abendlichen Aussprachen zum Austrag kam. Aus den allgemeiner gehaltenen Teilen des Vortrags schöpfte jeder Zuhörer wohl Klärung und reichen inneren Gewinn.

Einst sprach die Kunst, wie P. Momme Nissen ausführte, in Europa einerlei Sprache, die alle verstanden; heute herrscht in ihr eine babylonische Sprachverwirrung. Was dem einen Verzückerung, ist dem anderen Gotteslästerung. Es gilt aus dem Wesen der Kunst, des Glaubens und der Liebe zu einer Verständigung zu gelangen. Der Künstlergeist faßt schauend die Schönheit der Schöpfung ins Auge. Wie für Hölderlin das Leben still und bewegt zugleich ist, so erkennen wir Stetigkeit und Wandel auch in der künstlerischen Form, die

sich ergeben aus dem die ganze Schöpfung durchziehenden Zweiklang von ruhender Gesetzmäßigkeit und bewegter Entfaltung oder auch des Individuellen und des Gattungsmäßigen. Wobei das Individuelle immer das schöpferisch Neue ist. Leben, Kraft und Schönheit können sich nur kundgeben in der rhythmischen Ordnung des Ganzen. Zum Kunstwerk gehört die lebendige Persönlichkeit; die Harmonie allein ist nur Kanon, aber noch keine Kunst. Die neue Zeit, der neue Mensch bringen einen neuen Gestaltungswillen, etwas noch nie Dagewesenes. Aus diesem Wandel der Persönlichkeit und der Stetigkeit der Menschheit als solcher entsteht, aus mystischen Gründen, der Stil, als Ausdruck bald dieser, bald jener Seelenhaltung. So muß auch das religiöse Leben immer persönlich neu gelebt werden. Dies gibt, bei aller Stetigkeit des Glaubensinhalts, der ars sakra die Fülle und sprudelnde Lebendigkeit.

Heute haben wir zum erstenmal wieder einen eigenartigen neuen Kirchenstil, ein originales Schaffen auf dem Gebiet kirchlicher Kunst seit dem Barock. In schroffem Gegensatz zu diesem stehend, zeigt der neue Kirchenbau, wie die modernen Profanbauten, einfache, rechtwinklige Formen und steht gleichsam im Zeichen des Blocks. Redner kam dann auf die Vorzüge und Mängel der Bauten des neuen Stils zu sprechen. Es fehlt dem neuen kirchlichen Kunstschaffen noch an menschlicher, künstlerischer und sakraler Läuterung. Drei Forderungen sind ihm zu stellen: es darf nicht gegen die Natur, nicht gegen die Kunst selber und nicht gegen den Geist der Kirche verstoßen. Bei der näheren Ausführung dieser drei Punkte vermochten nicht alle dem Redner beizustimmen. So bei seiner Forderung äußerer Naturähnlichkeit der Kunst, an deren Stelle die innere Parallelität beider, in »Maß, Zahl und Gewicht« gleichsam (als aus dem gleichen schöpferischen Ugrund stammend) zu setzen wäre. Eine Abweichung von dieser Forderung gestattete Momme Nissen dann selbst für den Fall, daß es sich um den Ausdruck einer überragenden Idee handle. Zu mißverständlicher Anwendung durch Urteilslose kann es auch führen, wenn der verehrte Redner die an sich richtige These aufstellte, daß kirchliche Kunst nicht Symbolisierung oder Zeichensetzung für individuelle seelische Bedürfnisse (statt eines objektiven Glaubensinhaltes) sein dürfe. Nach den Ausführungen des Redners selber ist es ja gerade das Individuelle und Persönliche, das den neuen Stil, die schöpferisch neue Form des objektiven, ewigen Gehalts kirchlicher Kunst bedingt. Zum Schluß bekundete P. Momme Nissen nochmals seine im ganzen bejahende Einstellung zum neuen kirchlichen Kunstschaffen, in dem ein neuer Gestaltungswille fruchtbar am Werke sei.

Professor Dr. Clemens Holzmeister hielt den zweiten Vortrag mit dem Thema: »Der moderne Kirchenbau, Wege und Abwege«. Das 19. Jahrhundert verlor den Sinn für alles natürlich Geborene, den Zusammenhang mit dem pulsierenden Leben. Man wollte Kunst lernen, als Wissenschaft betreiben; man »lernte«, je nach dem Wunsch der Auftraggeber romanisch, gotisch oder barock zu bauen. In der heutigen Zeit steht der Profanbau im Vordergrund. Die Klarheit und Überzeugungskraft des Industriebaus gab die Richtlinien auch dem neuen Kirchenstil. Neue Materialien, Konstruktionsleistungen, wirtschaftliche und soziale Verhältnisse, sowie der Spazwang sind mitbestimmend. Beim Sakralbau muß im Mittelpunkt

trotz allem die ewige Forderung stehen. Das Gotteshaus muß seelsorglich und liturgisch zweckvoll sein, wodurch sein Grundriß bestimmt wird. Oft bildet es eine einheitliche Gesamtanlage mit dem Pfarrhaus, Vereinshaus und eventuelleinem Kloster. Auch die städtebauliche Eingliederung ist von großer Bedeutung. Das Charakteristische ist heute die Hallen-, statt der Bogen- oder Gewölbeform; schon aus Sparsamkeitsgründen baut man nur einen Turm. Der Altar ist einfach, ohne theatralischen Aufbau; Glasbild, Fresko und ornamentale Schriftkunst zur Belebung der Wandflächen stehen im Vordergrund. Der moderne Sakralbau hat einen Sieg errungen, und Deutschland steht dabei an erster Stelle. Vieles zwar müsse besser und anders werden. Viele der Neubauten reißen geschäftstüchtige Firmen statt ideal gesinnter Baumeister an sich. Tiefstehender Kunst wird ein modisches Mäntelchen umgehängt; so kommt es zu einer unleidlichen modischen Anrüchigkeit mancher Bauten. Das überhastete Bautempo wie minderwertiges Material, ungehemmter Wettbewerb, die Vergebung der Aufträge an Jugendliche, mangelndes Zusammengehen zwischen Architekt und Maler stiften gleichfalls viel Schaden. Die Durchführung sollte immer der Würde des Hauses entsprechen. Materielle Vorteile darf der Schaffende nicht in den Vordergrund stellen; er muß in tiefer Demut von dem Bewußtsein getragen sein, im Dienst des Höchsten zu wirken.

Professor Neuß sprach einige Schlußworte, und abends im Malkasten fand man sich noch in geselligen Gruppen zur Aussprache über die reichen und vielseitigen Anregungen der bedeutsamen Tagung zusammen.

K. G. Pfeil

Personalnachrichten

Hans Grässel, Stadtbaudirektor a. D. von München, Geheimer Baurat und Professor an der Technischen Hochschule, feierte am 18. August 1930 seinen 70. Geburtstag. Sein Name ist mit der Bauentwicklung Münchens seit 1900 unzertrennlich verbunden. Abbildungen aus dem Münchener Waldfriedhof, einer seiner grundlegendsten Schöpfungen, hat unsere Zeitschrift mehrfach gebracht. An Kirchen hat er die im neuen St.-Josephs-Spital in München sowie mehrere Anstaltskapellen gebaut.

Anton Pruska, Studienprofessor a. D. und Bildhauer, ist am 24. Juli 1930 in München im gesegneten Alter von 84 Jahren gestorben. Unter seinen zahlreichen Architekturplastiken finden sich auch viele ansehnliche Arbeiten für Kirchen.

Professor Franz Klemmer wurde zum ordentlichen Professor an der Akademie der bildenden Künste in München mit dem Lehrauftrag für kirchliche Malerei befördert.

Professor Dominikus Böhm in Köln feiert am 23. Oktober 1930 seinen 50. Geburtstag. Über seine Bedeutung berichtet der vorliegende Aufsatz.

Bücherschau

LITERATUR ZUR KIRCHENBAUKUNST

Über Dominikus Böhm hat August Hoff eine zusammenfassende Monographie erscheinen lassen. (Friedrich Ernst Hübsch Verlag, Berlin.) In der Einleitung bespricht er seinen Entwicklungsgang als Kirchenbaumeister nach der künstlerischen wie liturgischen Seite. Gerade wie

sich in letzter Hinsicht aus seiner christozentrischen Einstellung seine Hinneigung zu einer zentralen Grundrißlösung herausbildet, wird mit Recht hervorgehoben. Die Erkenntnis der Bedeutung des Lichts für den Innenraum, die städtebauliche Einordnung, die bodenständige Anpassung, werden als seine besonderen Vorzüge herausgehoben. Bei aller persönlichen Prägung und ausgeprägter Musikalität bleibe er doch im Zusammenhang mit der Tradition. Das Abbildungsmaterial führt uns durch seine ganze Entwicklung seit 1922 (abgesehen von den vorhergehenden barocken Lösungsversuchen). Sehr wertvoll sind die Grundrisse, Aufrisse und Querschnitte, die in gleicher Verhältnisgröße nebeneinander gestellt sind. Die Bauten selbst werden in zahlreichen Detailaufnahmen lebendig. Aber auch die vielen nicht ausgeführten Pläne (ein besonderes Kapitel der heutigen Architekten) zeigen seinen Gestaltungsreichtum und seine nimmer rastende Phantasie. Daß Böhm nicht nur Spezialist ist, zeigen seine ausgearbeiteten Profanlösungen, wie Krankenhäuser, Klöster, Priesterseminar, Gesellschaftsräume, Ausstellungssäle, die in ihrer Gruppierung und rhythmischen Lösung die lebendigste Verbundenheit mit neuzeitlicher Gestaltung nachweisen. Die bisher noch nicht ausgeführten großzügigen Pläne Dominikus Böhm für Köln-Riehl, Hindenburg, Gleiwitz, Berlin zeigen, daß sein Gestaltungsvermögen in ständigem Wachsen begriffen ist und daß wir noch ganz Bedeutendes für den Kirchenbau von ihm erwarten dürfen.

Von der Einweihung der St. Georgs-Kirche zu Stuttgart, erbaut von Hugo Schlösser, liegt eine Festschrift vor, die die Baugeschichte (Stadtpfarrer Albert Gösser), eine Würdigung des Gotteshauses (Prof. Richard Hoffmann), die Ausstattung der Kirche (Pfarrer Albert Pfeffer), eine städtebauliche Betrachtung (Oberbaurat Dr. P. Otto) und die Ausführung (Schlösser) umfaßt. Eine ähnliche Schrift liegt über die Herz-Jesu-Kirche zu Pforzheim, erbaut von A. O. Linder-Stuttgart, vor. Herausgegeben von Karl Seyfried, umfaßt sie auch Baugeschichte (Dr. Friedrich Schmidt), den Kirchenbau (Linder), die Ausstattung (Kast). Die Pforzheimer Kirche mußte unter vielfachen Beengungen innerhalb der Stadt auf eng umgrenztem Raum errichtet werden. Der Grundriß ist oblong. Im Stil strebt sie von barocken Reminiszenzen zu neuzeitlicher Monumentalität. Beide Schriften sind reich illustriert und dürften neben der erzieherischen Aufgabe für die Gemeindemitglieder, auch manchem Pfarrer, der vor einem Neubau steht, wertvollen Aufschluß geben. Lill

Für die Mitglieder der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V.«

EINLADUNG ZUR 27. MITGLIEDER-VERSAMMLUNG VOM

1. MIT 3. OKTOBER 1930 IN PASSAU

Tagesverlauf:

Mittwoch, 1. Oktober

16 Uhr: Sitzung des »erweiterten Vorstandes« in der Hochschule.

17³⁰ Uhr: Sitzung der Diözesan-Gruppen-Vertreter ebenda.

20 Uhr: Gemütliche Zusammenkunft der Mitglieder und Gäste im »Ratskeller«.

Donnerstag, 2. Oktober

8 Uhr: Pontifikalmesse in der St.-Michaels(Jesuiten)-Kirche.

9 Uhr: Geschlossene Mitgliederversammlung in der Hochschule.

1. Bericht des Vorstandes.

2. Vorlage des Haushaltplanes 1931.

3. Bericht der Ausgleichskommission.

4. Ergänzungswahlen zur Vorstandschaft und der Revisoren.

5. Aussprache über prinzipielle Fragen der neuzeitlichen christlichen Kunst an Hand aufgestellter kurzer Thesen.

6. Allgemeines.

NB. Ordnungsgemäß gestellte und unterzeichnete Anträge zur Mitgliederversammlung sind spätestens bis 17. September 1930 schriftlich bei der Geschäftsstelle München, Ludwigstraße 5, einzureichen.

Nachmittag ab 15 Uhr Führungen durch einige ältere und neuere Kirchen der Stadt mit kritischer Aussprache.

20 Uhr: Öffentlicher Lichtbildervortrag über Passaus Kunst von Hochschulprofessor Dr. Heuwieser in der Hochschule.

Freitag, 3. Oktober

Besichtigungsfahrt per Autobus in die Umgebung Passaus, darunter zu den großen Abteikirchen Fürstenzell und Niederaltaich (Anmeldungen müssen spätestens am Donnerstag mittag vollzogen sein).

Wohnung für die Vorstandschaft und Delegierte: Hotel »Weißer Hase« und »Passauer Wolf«.

Außerdem Wohnungen im Hotel »Eisenbahn«. Auskunft erteilt die Geschäftsstelle: München, Ludwigstraße 5, und Herr Domkapitular Dr. Riemer, Passau, Priesterseminar.

Jede Diözesangruppe muß einen beglaubigten Vertreter entsenden. Bei der geschlossenen Versammlung ist »Mitgliedsbüchlein« oder Einladung vorzuzeigen.

München, August 1930.

Die Vorstandschaft.

Anschließend an die Passauer Versammlung findet vom 6. bis 9. Oktober in Wien die »Erste österreichische Tagung für christliche Kunst« in Verbindung mit der Leo-Gesellschaft statt. Gleichzeitig findet eine Ausstellung für christliche Kunst im Messepalast in Wien (Hofstallungen) statt. Zu dieser Tagung sind unsere Mitglieder herzlichst vom Komitee eingeladen, das unter dem Protektorat Sr. Eminenz Kardinal-Erzbischof Dr. Friedrich Gustav Piffl steht. Auskunft erteilt: Hofrat Dr. F. Schubert-Soldern, Wien VIII, Auerspergstr. 1. Sollten sich genügend Teilnehmer bei unserer Münchner Geschäftsstelle (möglichst bald) anmelden, so würde eine gemeinsame Fahrt über Linz, Melk vom 4.—5. Oktober eingelegt werden.

Die deutsche »Tagung für christliche Kunst« hat einen Treffpunkt ihrer ständigen Mitglieder für Samstag, den 20. September, nach Köln angemeldet.

